LA REVUE DE

TEHERAN

ISSN 2008-1936

MENSUEL CULTUREL IRANIEN EN LANGUE FRANÇAISE

N° 155, Octobre 2018, 13e ANNEE
5000 TOMANS
5 €

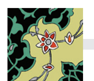


L'art qâdjâr et les débuts de la modernité artistique en Iran

www.teheran.ir

www.teheran.ir

Adresse:
Presses Ettelaat,
Av. Naft-e Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran,
Iran
Code Postal:1549953111
Tél: +98 21 29993615
E-mail: **mail@teheran.ir**
Imprimé par Iran-Tchap



La Revue de Téhéran

affiliée au groupe
de presse Ettelaat

Direction
Mohammad-Javad Mohammadi

Rédaction en chef
Amélie Neuve-Eglise (Razavi-Far)

Secrétariat de rédaction
Arefeh Hedjazi
Babak Ershadi

Rédaction
Rouhollah Hosseini
Esfandiar Esfandi
Afsaneh Pourmazaheri
Jean-Pierre Brigaudiot
Mireille Ferreira
Elodie Bernard
Gilles Lanneau
Majid Youssefi Behzadi
Khadidjeh Nâderi Beni
Zeinab Golestâni
Mahnaz Rezaï
Djamileh Zia
Shekufeh Owlia
Hoda Sadough
Sepehr Yahyavi
Shahab Vahdati
Saeid Khânâbâdi

Graphisme et mise en page
Monireh Borhani

Correction
Béatrice Tréhard

Site Internet
Mohammad-Amin Youssefi
Mojdeh Borhani



Recto de la couverture:
Un miroir de l'époque qâdjâre orné d'un motif Fleur et Oiseau

LA REVUE DE TEHERAN

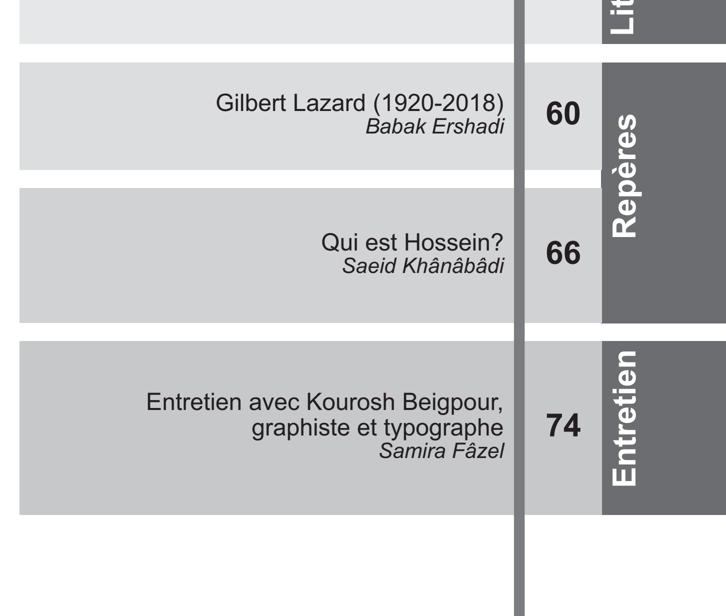
Premier mensuel iranien
en langue française
N° 155 - Mehr 1397
Octobre 2018
treizième année
Prix 5000 Tomans
5 €



Sommaire

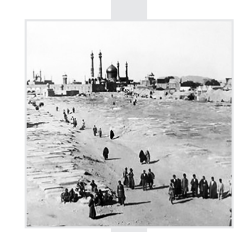
CAHIER DU MOIS

CULTURE



LECTURE


30


44

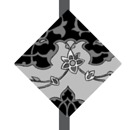

60

L'Empire des Roses
Chefs-d'œuvre de l'art persan du XIXe siècle

Katty Iherm

"Un plateau de fleurs aurait pour toi quel usage? Prends plutôt de mon Jardin de roses une page. Une fleur, cinq à six jours au plus tiendra mais ce jardin de roses l'éternité te durera!"

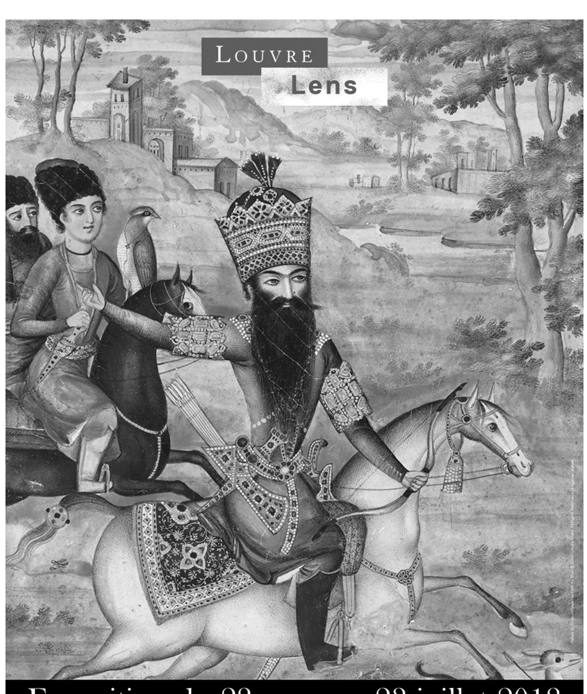
Saadi - Le Jardin de roses



Printemps éternel que celui des souverains qâdjârs, caché à l'ombre du palais du Golestân. Une impression persane que nous avons eu la chance et l'honneur de partager au Louvre Lens le temps d'une exposition magique, l'Empire des Roses.

Grâce à la générosité de différents musées internationaux, iraniens notamment et à l'apport de collections particulières, renaissait sous nos yeux, une esquisse des palais d'Ashraf, de Suleimanieh et dans leur enceinte, l'histoire et l'art du XIX**ème** siècle en Iran, alors nommé Perse par les voyageurs européens. Passé le porche dessiné par Christian Lacroix, scénographe de l'exposition, nous sommes d'abord plongés dans le monde rêvé du ballet mis en scène en 2001, Shéhérazade, dont nous découvrons les atours luxueux, et qui, en quelques pas, pourrait nous conduire à un autre spectacle donné en 1910, au Théâtre National de l'Opéra où Léon Bakst avait choisi d'habiller les personnages des «Mille et Une Nuits» par des tenues inspirées par les vêtements qâdjârs.

Poursuivons notre remontée dans le temps guidés par les passionnés explorateurs, leur découverte de l'architecture et de la culture du pays. Dès 1840, au travers de missions diplomatiques diverses, l'Iran se dessine petit à petit avec plus de précision qu'il ne l'avait été auparavant, sous la mine de l'architecte



◄ Reliure du Diwan-i Khaqan de Fath 'Ali Shah. Iran, début du XIXème siècle. Manuscrit : encre, couleurs et or sur papier; reliure : papier mâché, décor peint et verni (laque). H.28,8 cm; l. 18,5 cm. Londres, The British Library.

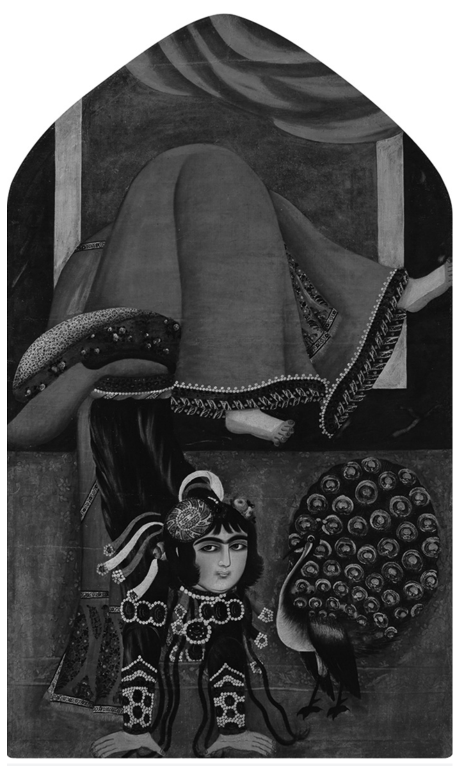
Les photos sont issues du catalogue de l'exposition: L'empire des roses - Chefs d'oeuvres de l'art persan du XIXe siècle - Editions Snoeck - Ouvrage relié - 376 pages - Textes en Français - Sous la direction de Gwenaëlle Fellinger

marseillais Pascal Coste, par exemple, qui nous livre des tracés rigoureux des constructions préislamiques et postérieures à l'invasion arabe dans les différentes villes qu'il traverse, croquant les palais de Téhéran, d'Ispahan mais aussi les caravansérails ou encore les bains publics à Kashan.

À la lumière du pinceau de Jules Laurens également qui s'attarde, lui, sur les vestiges safavides davantage que sur les constructions actuelles et dresse du pays un portrait en creux, dévoilant l'art architectural qâdjâr fidèle à celui des anciens, à travers les arcatures ou arcs persans, les décors de céramique aux teintes turquoises de la fin du XVIe siècle. « Sur les toits d'Ispahan » et sous un ciel provençal, il contemple avec mélancolie la ville « la plus belle du monde » qui a souffert des ravages des guerres civiles du siècle précédent et à laquelle il doit abandonner son ami, le géographe Xavier Hommaire de Hell, décédé suite aux conditions difficiles de l'expédition.



▲ Jules Laurens, Les Ruines du palais d'Ashraf France, non daté (entre 1848 et 1894) Huile sur toile



▲ Acrobate au paon, Iran, vers 1820-30 (?). Huile sur toile, 136*84 cm. Bellinzona, Archives cantonales du Tessin.

Grâce à la générosité de différents musées internationaux, iraniens notamment et à l'apport de collections particulières, renaissait sous nos yeux, une esquisse des palais d'Ashraf, de Suleimanieh et dans leur enceinte, l'histoire et l'art du XIXème siècle en Iran, alors nommé Perse par les voyageurs européens.

▲ Portrait de Fath Ali Shâh (1797-1834), attribué à Mir Ali, Iran, Téhéran, vers 1805

Entre ces deux approches, celle autorisée par les premières parutions scientifiques et la vision plus romantique, dans la lignée des Orientalistes, il n'y a qu'une rue à franchir pour commencer à faire connaissance avec la dynastie qâdjâre et remonter à l'essence même de son empire. Aux marches de ce palais somptueux, on trouve d'abord Téhéran, la bourgade de taille moyenne instaurée capitale par le guerrier eunuque, Aqâ Mohammad Khân Qâdjâr, en 1786, héritage urbain du premier des sept souverains à avoir conduit l'Iran à la stabilité politique et insufflé l'élan vers la modernité. La ville et son architecture devenues, de fait, l'un des sujets de prédilection pour les esquisses, les récits et peintures des voyageurs du XIXe siècle.

De ce règne et de Shâh Aqa Mohammad Khân Qâdjâr, nous retenons la couronne, l'emblème du pouvoir tel qu'il fut instauré dès la fin du XVIIIe siècle, joyau de cuivre au décor d'émail, qu'il nous faut dans notre esprit rehausser encore d'un cimier, orné de pierres précieuses et disparu depuis lors. L'art de paraître à la cour et l'opulence des Qâdjârs affirment dès lors l'entrée dans le nouveau siècle, la puissance et la finesse de la dynastie. Pourtant, le règne est plus fragile qu'il ne paraît, les dissensions calmées au sein du pays le laissent dans une recherche



▲ Jeune femme au chador. Vers 1840-50, huile sur toile. Collection particulière, Genève



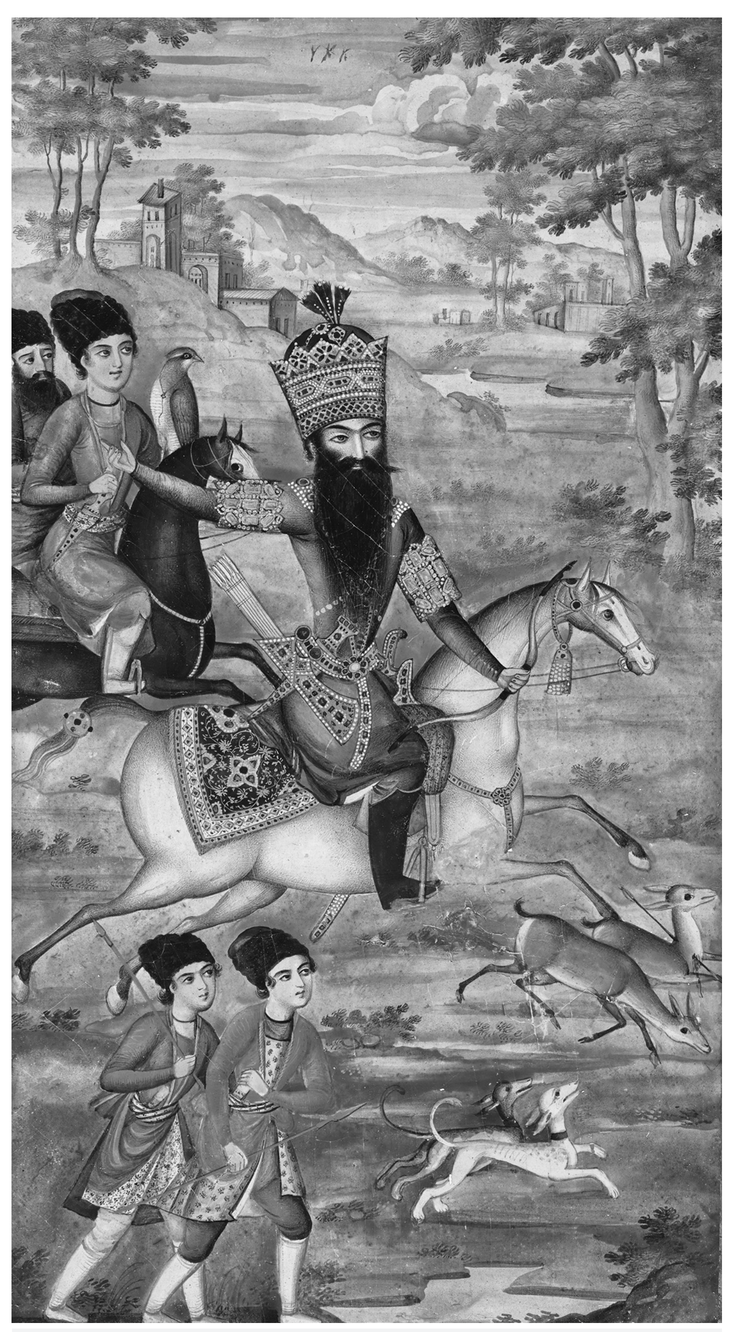
▲ Napoléon Ier recevant l'ambassadeur de Perse à Finkenstein, le 27 avril 1807, France, Paris, 1810, François-Henri Mulard, huile sur toile, Versailles

constante de soutiens extérieurs et en tenailles avec les grandes puissances expansionnistes qui l'entourent, l'Angleterre et la Russie.

La France ne peut manquer de participer à ce « Grand Jeu », ne serait-ce que pour un court moment. Recherchant le soutien de Fath'Ali Shâh à l'encontre des Anglais, Napoléon Ier reçoit, en 1807, l'ambassadeur Mirzâ Mohammad Rezâ Khân Qazvini au château de Finkenstein, en Prusse Orientale. Il ratifie un traité dans lequel il s'engage à soutenir l'Iran contre les Russes et à encourager la réappropriation des terres dans le Caucase. Une toile d'Henri François Mulard nous invite dans la salle du château, spectateurs de l'arrivée de la délégation face au personnage de l'Empereur, mis en valeur comme il était d'usage, majestueux dans l'encadrure de la porte.

Le détail des ornements qâdjârs, les tons chauds et les contrastes appuyés distinguent cette œuvre parmi l'une des premières de type orientaliste du dix-

Dès 1840, au travers de missions diplomatiques diverses, l'Iran se dessine petit à petit avec plus de précision qu'il ne l'avait été auparavant, sous la mine de l'architecte marseillais Pascal Coste, par exemple, qui nous livre des tracés rigoureux des constructions préislamiques et postérieures à l'invasion arabe dans les différentes villes qu'il traverse, croquant les palais de Téhéran, d'Ispahan mais aussi les caravansérails ou encore les bains publics à Kashan.



▲ Reliure du Diwan-i Khaqan de Fath 'Ali Shah. Iran, début du XIXème siècle. Manuscrit : encre, couleurs et or sur papier; reliure : papier mâché, décor peint et verni (laque). H.28,8 cm; I. 18,5 cm. Londres, The British Library.

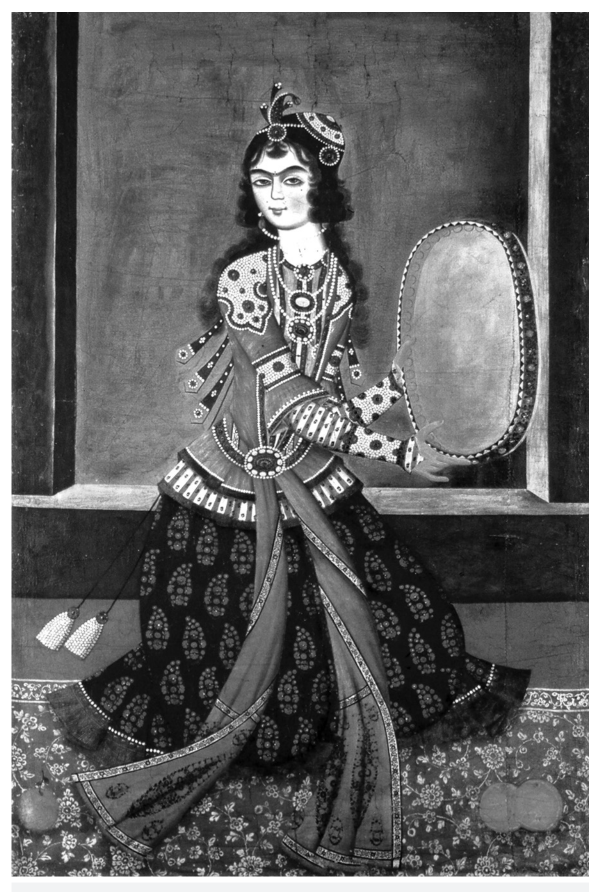
neuvième siècle. Si les négociations politiques et les enjeux stratégiques sont rapidement escamotés entre les deux pays suite à l'alliance secrète que Napoléon noue avec Alexandre II, le tableau de cette rencontre manquée laisse, lui, présager d'échanges artistiques riches et beaucoup plus durables.

Tout au long du siècle et au fil des liens tissés avec la Vieille Europe, nous découvrons la façon dont l'art sert le pouvoir, dans la diffusion d'une image flatteuse et étudiée de la dynastie. D'une représentation à l'autre, les souverains qâdjârs reviennent peu à peu habiter l'enceinte de leur palais. Dans cette mise en scène de la royauté, Fath'Ali Shâh occupe une place de choix, à l'image de son règne et de son aura, dépeints par le portraitiste Mehr 'Ali dans une vision saisissante, le regard droit, les yeux noirs et la barbe longue, mis en valeur par les attributs royaux resplendissants, le contraste des formes et des couleurs. Les images du souverain, en pied ou en trône, demeurent à l'esprit et capturent le regard, à peine la porte d'entrée passée, reprenant ainsi la fonction que les portraits avaient à cette époque, en Iran : incarner le prince en son absence.

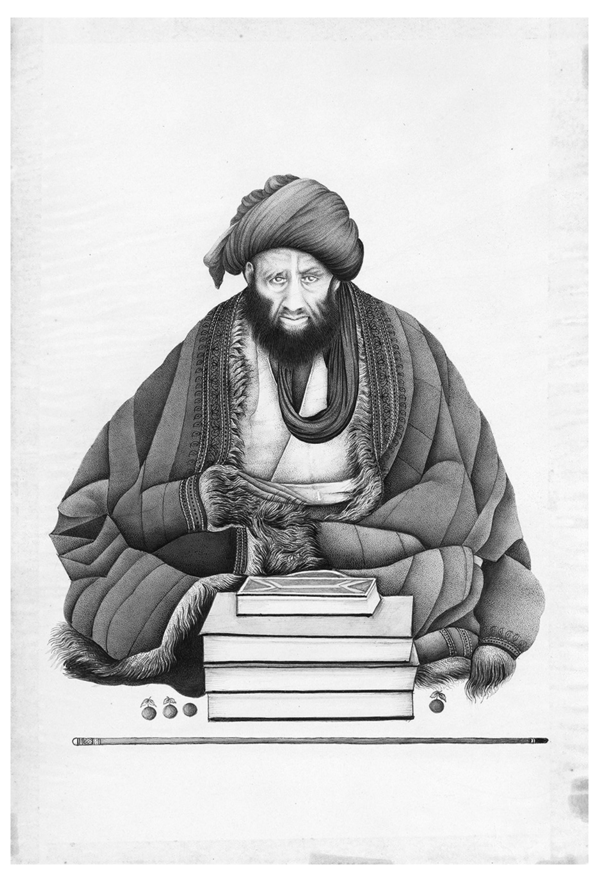
Il faut dire que Fath'Ali Shah avait très tôt saisi l'intérêt de l'image dans l'émergence de l'attachement à la nation et celui du portrait dans les relations diplomatiques, en en perfectionnant l'art sans cesse, s'inspirant de modèles venus de l'étranger et s'adaptant avec raffinement à ses interlocuteurs. Dans les salles et dans les enfilades où nous, hôtes du XXIe siècle, nous égarons parfois, admiratifs et désireux de posséder les clefs du raffinement d'une culture encore méconnue, le Shâh est toujours là. Il nous guide par de subtiles devinettes et des références ludiques, sous forme d'affichettes jalonnant le parcours, nous rappelant un autre récit illustré, le *Shâhânshâhnâmeh*, qui, dans la continuité du grand *Shâhnâmeh*, retrace les exploits

guerriers du personnage souverain.

Car durant la dynastie qâdjâre, les représentations picturales, architecturales, littéraires s'inspirent souvent de références antérieures. Les ornements des monuments sont repris, tout comme les peintures ou l'iconographie, copiées et exploitées sur différents supports. Une mise en abyme artistique qui nous permet d'apercevoir à travers les motifs des enluminures d'une porte à décor peint, le style néo-safavide ou la présence de l'inspiration ottomane dans l'encadrement de la fenêtre des rois. Quand nous ne sommes pas en train de contempler la recréation néo-achéménide d'un relief décoratif. Avec le plaisir de visiter, non pas un, mais plusieurs palais imbriqués, et le sentiment de suivre le cours d'une remontée lointaine vers la transmission du savoir-faire et de l'œuvre d'art chez les grands maîtres persans.



▲ La Danseuse au tambourin, Iran, vers 1820, Huile sur toile, Carpentras, bibliothèque-musée Inguimbertine



▲ Abu Turab Ghaffari, Portrait d'un homme de religion, Téhéran, vers 1880-1890, Crayon graphite, couleurs et encre (?) sur papier, 29,2*20,3 cm. Paris, musée du Louvre

Cet historicisme permet aux souverains de s'inscrire dans une tradition et sert donc les intérêts politiques de la cour. Afin d'affirmer leur pouvoir, les souverains qâdjârs s'allient également les membres influents des principaux mouvements religieux, les chiites et les soufis, et tentent de concilier ce double héritage en calmant des tensions interreligieuses parfois virulentes. Nombre d'œuvres fascinent par leur préciosité et leur caractère exceptionnel, tels les objets liturgiques, les alams, sculptures damasquinées d'or et d'argent représentant des fruits ou de petits animaux, figurations liées aux Imâms chiites nous conviant à la procession de l'Ashourâ et au récit de la bataille de Karbalâ, à la suite d'un étendard majestueux de plus de deux mètres de haut.

Esmâ'il Jalâyer, l'un des peintres les plus fascinants du règne de Nâssereddin Shâh donne, lui, forme et



▲ Charles Chusseau-Flaviens, Ahmad Shâh quitte la tribune officielle après la revue d'Aldershot (Grande Bretagne), Angleterre, 1923, 20*25 cm. Chalon-sur-Saône, musée Nicéphore Niepce

visage à l'Imâm 'Ali, à travers un portrait emblématique, réalisé dans un traitement bicolore, en grisaille, que l'on regarde pour la puissance de son évocation et que l'on retient pour son originalité. Ramenés sans cesse au centre de l'image où émerge de l'obscurité, transcendant, le visage inondé de lumière de l'Imâm, nos yeux petit à petit habitués, découvrent également des scènes minutieusement détaillées, en pourtour ou à l'arrière-plan, telle celle du lion veillant sur son petit, menacé, étayant et enrichissant d'autant les références à l'histoire religieuse et au martyre de Hossein.



▲ Gholâm Rezâ Emâmi, plumier à décor floral dédié à Amin Sultan, Iran, Téhéran ou Ispahan, 1300 h (1882-83). Papier mâché, décor peint et verni (laque). L. 22,7; H. 3,9 ; I. 3,8 cm. Paris, musée du Louvre.

Énigmatiques peintures, trésors qui se livrent pas à pas dans une période trop vite cantonnée à une dérive antiquisante par les amateurs d'art européens. Au détour d'une pièce, on peut encore admirer, si l'on y prête attention, sans doute l'une des œuvres les plus mystérieuses du lieu, un album de prières en *khatt-e nâkhouni*, calligraphié à l'ongle, dans des nuances de relief blanc sur page blanche. La nécessité de se

trouver auprès du manuscrit pour parvenir à en apercevoir les inscriptions nous transporte dans l'intimité de l'art qâdjâr, avec la possibilité de déceler la virtuosité des techniques que l'on voit évoluer sous nos yeux et l'ampleur des secrets qui demeurent encore à déchiffrer.

Invités à nous rendre ensuite à la salle des audiences, nous flânons un instant près des cyprès, sur les toits du palais, survolons du regard de précieux tapis, vestiges d'un art du tissage précédant le revival, avant d'être reçus par le souverain de la seconde partie du XIXe siècle, Nâssereddin Shâh, posant sur une chaise de style Napoléon III, portée par les nuages. Une variante de la reproduction d'une photographie, illustration en apothéose qui aurait été inspirée au grand peintre de cour, Abolhassan Khân Ghaffâri, par la peinture de Raphaël admirée lors d'un voyage en Italie, La Vierge de Foligno.

Car Nâssereddin Shâh, passionné d'art et grand diplomate, est le premier des souverains à avoir franchi les frontières de l'Iran pour aller à la rencontre des têtes couronnées de ce monde. Il en rapporte à la cour les influences artistiques et les techniques modernes, comme avait commencé à le faire avant lui Fath'Ali Shâh par l'intermédiaire de ses ambassadeurs. Entre authenticité de l'art et influences venues de l'étranger, rayonnement des anciens et essor vers la modernité, s'écrit l'histoire des Qâdjârs - des motifs de la fleur et du rossignol aux natures mortes insufflées par l'Europe, du cristal de Baccarat, importé de France aux huiles sur toile figurant dynasties et joies de la cour. Rehaussés par les qalamkâr, ces délicates tentures de tissus ornées de motifs réalisés au tampon, les murs nous racontent des histoires et les objets aussi.



▲ Reliure à décor de fleurs et d'oiseaux, Iran, fin du XVIIIème siècle ou début du XIXème siècle. Papier mâché, décor peint et verni (laque), 47,5*33 cm (chaque plat). Paris, musée du Louvre, dépôt du musée des Arts décoratifs.

Celles du jupon des ballerines aperçu à l'Opéra de Paris et qui plut tant à Nâssereddin Shâh qu'il exigeât à son retour le port de la shalitah pour les femmes, une jupe courte associée à leur costume d'intérieur. Ou celle du daguerréotype du souverain, devenu photographe amateur et passionné aux



▲ Tiare offerte à la reine Victoria. Iran, avant 1838. Diamants, rubis, perles, or, décor d'émail peint Windsor, The Royal Collection Trust



▲ Couronne d'Aqa Muhammad Shah Iran, vers 1788 Alliage de cuivre, décor d'émail peint, Téhéran, Palais du Golestân

prémices de la découverte d'un art encore balbutiant et controversé en Europe. En Iran, la photographie est image, donc elle est art, et le Shâh lui confère ses lettres de noblesse en fondant l'école polytechnique, le Dâr-ol-Fonoun.

Des images plus proches de nous en mesure de temps nous reviennent: posture alanguie du voyageur et professeur Jules Richard sur l'un des plus anciens daguerréotypes; regard lointain de la dame au *qalyân*, une pipe à eau dont l'usage s'estompa peu à peu au cours du siècle. Réalisme ou représentation imprégnée de l'inventivité des photographes et de leurs modèles? Support de plus à la représentation, la photographie facilite la copie, pour la peinture de portraits royaux par exemple, dans la droite ligne de la tradition artistique qâdjâre. Tout comme la lithographie, l'autre évolution technique majeure de ce siècle, elle est adaptée, enrichie et utilisée en complément d'autres techniques.



▲ Félin (d'une paire), Iran, 2nde moitié du XIXème siècle. Acier, décor ciselé et damasquiné d'or et d'argent. H. 22,8 ; I. 11,3 cm. Paris, musée du Louvre

C'est en feuilletant ce dernier album qui nous dévoile autant qu'il questionne cette période capitale dans l'histoire moderne de l'Iran, que nous devons laisser, à regret, les pavillons qâdjârs et la vue unique qui nous a été donnée de contempler. En remerciant les différents acteurs qui nous ont permis cette échappée dans un lieu et un temps où les roses se mêlaient à l'Empire, Gwenaëlle

Fellinger, commissaire de l'exposition et conservateur au Musée du Louvre, le scénographe Christian Lacroix, l'équipe du Louvre Lens et tous ceux qui ont contribué de près ou de loin à cette œuvre d'une grande richesse, d'une audace certaine et d'un caractère envoûtant.

En espérant que de telles manifestations nous poussent à conserver la même curiosité que les voyageurs du XXIe siècle et la même ouverture que ces artistes évoluant au fil des voyages et des influences venues d'ailleurs.

L'oiseau, sur le duvet humide et sur la mousse,
Ne chante plus parmi la rose et l'oranger;
L'eau vive des jardins n'a plus de chanson douce,
L'aube ne dore plus le ciel pur et léger.



▲ Tête de qalyan. Signé Ibrahim. Iran, vers 1850. Or, décor d'émail peint et champlevé; manche: bois tourné Paris, musée du Louvre



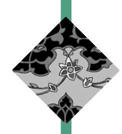
▲ Candélabre dit 'du Shâh de Perse'. Maison Baccarat, Baccarat, 1867-73, Cristal teint et taillé, Baccarat, collection patrimoniale

Oh ! que ton jeune amour, ce papillon léger,
Revienne vers mon cœur d'une aile prompte et douce,
Et qu'il parfume encor les fleurs de l'oranger,
Les roses d'Ispahan dans leur gaîne de mousse!

(Charles Leconte de Lisle – extrait du poème Les Roses d'Ispahan, 1886) ■

Le motif "Rose et Rossignol" dans les illustrations de l'époque qâdjâre

Saeid Khânâbâdi



Je m'en souviens très bien. C'était un livre ancien grand format. Surtout aux yeux d'un enfant de 8 ou 9 ans, il paraissait encore plus volumineux et plus grand. Une lourde boîte en bois le protégeait. Je venais d'apprendre à lire le Coran et mes parents se réjouissaient de voir que leur enfant montrait une telle affection pour le Livre sacré de l'islam. Mais ils ignoraient une chose. Si leur enfant s'était toujours attaché à ce Coran grand format, ce n'était pas tellement pour lire les sourates divines révélées au Prophète. En réalité, outre son contenu, il y avait autre chose dans ce Coran qui m'inspirait. Il s'agissait d'un Coran manuscrit de la fin de l'ère qâdjâre, qui satisfaisait mon intérêt presque maladif pour les objets antiques. Ce livre était un vrai trésor artisanal. Son coffret en bois était décoré par un minutieux travail de *khâtam*. Les feuilles brillantes étaient ornées comme par magie d'enluminures dorées encadrant les calligraphies arabes des versets coraniques. La reliure était réalisée selon la technique papier mâché, très à la mode à l'ère qâdjâre. Mais ce qui donnait à

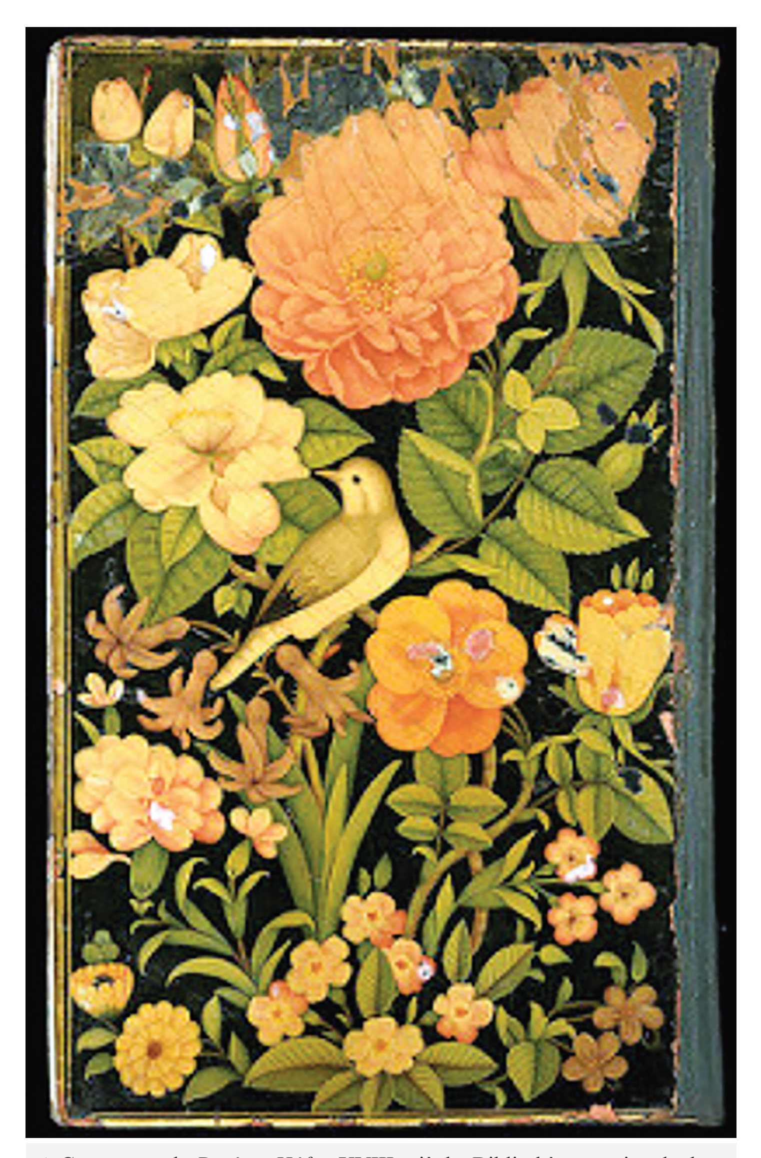


▲ Couverture du *Qor'ân Madjid,* 1260, scribe: Vesâl Shirâzi, 1844

Juste au centre de la couverture, en haut de l'encadrement où était inscrit le titre du livre *Qor'ân Madjid*, un détail de la peinture m'hypnotisait toujours. Un angélique rossignol à l'air innocent et gai se glissait en chantant à côté d'une rose rouge, majestueusement dessinée au sommet de sa splendeur et de sa maturité. Ma mère avait l'habitude de nettoyer la couverture du livre avec de l'eau de rose. La rose magique de la peinture prenait ainsi un parfum vivant et vivifiant. Je me sentais un peu comme le Petit Prince de Saint-Exupéry qui se chargeait de la responsabilité de protéger sa fleur unique sur sa planète perdue.

ce livre une identité particulière était avant tout la merveilleuse peinture de sa couverture laquée. Une toile impressionnante d'oiseaux et de fleurs, d'arbres et de feuilles, représentant le paradis décrit par le Saint Coran. Une nature imaginaire, élégante et amoureuse colorée par des rouges de différents degrés. Juste au centre de la couverture, en haut de l'encadrement où était inscrit le titre du livre *Qor'ân Madjid*, un détail de la peinture m'hypnotisait toujours. Un angélique rossignol à l'air innocent et gai se glissait en chantant à côté d'une rose rouge, majestueusement dessinée au sommet de sa splendeur et de sa maturité. Ma mère avait l'habitude de nettoyer la couverture du livre avec de l'eau de rose. Elle mettait aussi des pétales de rose au milieu du livre, et cela ajoutait un aspect olfactif à l'esthétique du livre. La rose magique de la peinture prenait ainsi un parfum vivant et vivifiant. J'imaginais cette rose comme un être vivant que je devais protéger. Je me sentais un peu comme le Petit Prince de Saint-Exupéry qui se chargeait de la responsabilité de protéger sa fleur unique sur sa planète perdue.

Mais après ces années d'enfance, je saisis maintenant que je ne suis pas le seul à être fasciné par ce motif «Rose et Rossignol». Depuis de longs siècles, ce couple amoureux s'impose dans l'imagination de la nation iranienne, comme un mot de passe pour entrer dans le monde de la rêverie et de la spiritualité. Ils sont omniprésents dans les éléments décoratifs des palais royaux et des maisons traditionnelles, sur les plumiers en papier mâché, sur les toiles des peintres, dans le plan des tapis persans, sur les textiles en soie, sur les carreaux des mosquées d'Ispahan, dans les enluminures des livres religieux et littéraires aussi bien que dans les poèmes des grands poètes persanophones.



▲ Couverture du *Divân-e Hâfez*, XVIIIe siècle. Bibliothèque nationale de Nouvelle-Zélande

Comme Saadi qui nous invite à nous promener dans son *Jardin des Roses*. Ou Hâfez, pour qui la rose devient l'équivalent de la beauté sublime et de l'éternité divine. Ou Attâr, qui nous enseigne une nouvelle définition de l'amour par le récit du rossignol dans sa *Conférence des Oiseaux*. Le rossignol qui, chez Molânâ Rumi, symbolise l'amour céleste incitant l'homme gnostique à rejoindre la Source de la



▲ Porte-crayons (*ghalamdân*) décoré du motif de Fleur et Oiseau (Gol-o Morgh)

grandeur et de la bonté. Même dans la langue persane actuelle, les Iraniens utilisent l'expression «*gol-o-bolbol*» («Fleur et rossignol») pour évoquer une situation parfaite.

Depuis de longs siècles, ce couple amoureux s'impose dans l'imagination de la nation iranienne, comme un mot de passe pour entrer dans le monde de la rêverie et de la spiritualité. Ils sont omniprésents dans les éléments décoratifs des palais royaux et des maisons traditionnelles, sur les plumiers en papier mâché, sur les toiles des peintres, dans le plan des tapis persans, sur les textiles en soie, sur les carreaux des mosquées d'Ispahan, dans les enluminures des livres religieux et littéraires aussi bien que dans les poèmes des grands poètes persanophones.

L'utilisation de ce motif esthétique par les artistes iraniens remonte à l'époque préislamique mais, comme l'on le verra, son apogée coïncide sans doute avec l'époque des Qâdjars. Ce n'est ainsi pas par hasard que les directeurs du musée du Louvre choisissent le terme de "L'empire des Roses" pour désigner leur rétrospective présentant des chefs-d'œuvre de l'art qâdjâr. Mais d'où vient ce motif dans la peinture iranienne? Que signifie exactement ce duo romantique dans la pensée iranienne? Quelle évolution subit-il sous le pinceau des peintres qâdjârs?

Le motif «Rose et Rossignol», désigné aussi par le terme plus général de Fleur et Oiseau (*Gol-o Morgh*), est un des éléments les plus prégnants de la tradition décorative iranienne. Les traces de ce motif sont discernables dans les travaux de plâtre des palais sassanides. Les bas-reliefs ainsi que les plats en or et en argent de cette époque montrent des motifs similaires, mais dans le style sassanide, le thème floral tend à être remplacé par un arbre qui représente l'arbre de vie. Et en ce qui concerne l'oiseau, il s'agit, de préférence, d'oiseaux mythiques, mais nous avons aussi des canards ou plus généralement des oiseaux en rapport avec l'eau.

Le motif végétal de l'arbre, ainsi que de la vigne, du jardin et des fleurs se veut les thèmes majeurs des décorations des mosquées iraniennes de l'ère islamique. Mais dans les premiers siècles de l'art islamique, c'est le paon en tant qu'oiseau paradisiaque qui se remarque dans les décorations. Le motif « Fleur et Oiseau » est aussi présent sur les poteries de l'ère seldjoukide.

À l'époque timouride, il y des illustrations qui rappellent ce motif, par exemple dans les détails des miniatures de Kamâloddin Behzâd de l'école Hérat; néanmoins, la version romantique et familière «Rose et Rossignol», dans sa forme contemporaine, est visible

initialement chez les peintres safavides. Le motif est largement illustré dans les détails des peintures murales du palais Quarante colonnes (Tchehel Sotoun) d'Ispahan. Le développement de cette tendance est peut-être lié à la présence d'illustrations chinoises de Fleur et Oiseau sur les porcelaines offertes par les empereurs chinois aux rois iraniens. À l'époque safavide, la peinture européenne inspire également les illustrateurs iraniens. C'est le cas notamment de Mohammad Zamân, qui a recours au motif «Fleur et Oiseau» surtout dans les encadrements de ses peintures. Le peintre safavide le plus remarquable dans ce sens est Shafi Abbâssi, dont les tableaux de Rose et Rossignol ont été conservés jusqu'à nos jours. À signaler que c'est à l'époque safavide que la peinture iranienne s'éloigne de la tradition d'enluminure et se proclame en art indépendant.

Dans tous les cas, c'est dans l'Ispahan safavide que le motif «Rose et Rossignol» est né, mais c'est dans la Shirâz des Zand qu'il va atteindre sa perfection et le plus se diffuser. En effet, la tradition qâdjâre «Rose et Rossignol» peut être considérée comme un prolongement des travaux des peintres safavides et zands. Il y a néanmoins des nuances qui distinguent le style qâdjâr du motif «Rose et Rossignol» par rapport aux styles précédents. C'est à cette époque que, grâce à des artistes comme Lotf-Ali Shirâzi, Ali Ashraf et Mirzâ Aghâ Emâmi, le motif «Rose et Rossignol» atteint son apogée. Il y a aussi des artistes qui ont recours à ce motif selon la technique de «peinture sous verre», très appréciée au temps des Qâdjârs.

Les couleurs des tableaux de type "Rose et Rossignol" de l'époque qâdjâre sont plus variées et plus vives que dans les œuvres des siècles précédents. La technique clair-obscur des peintres qâdjârs renforce le contraste des toiles. Les oiseaux sont dessinés plus nombreux et plus petits que les modèles safavides et zands. Il y a un mouvement et une action dans les objets. Parfois, les branches du rosier suivent un mouvement spiral depuis la terre vers le ciel. Par ailleurs, le thème de la fleur englobe toutes les espèces du rosier. La rose est parfois dessinée comme "fleur à cent pétales", représentation qui domine largement les peintures qâdjâres. Ce motif est si présent dans l'art iranien qu'il y quelques années, l'un des plus



▲ Couverture du *Sahifeh Sadjâdiyeh* par Mohammad Zamân, fin de la période qâdjâre

grands chanteurs du pays, le Maître Shahrâm Nâzeri, choisit le nom de "Fleur à cent pétales" comme titre de l'un de ses albums majeurs regroupant des chansons traditionnelles basés sur des poèmes gnostiques de Molânâ Rumi, Hâfez et Attâr.

Le motif «Rose et Rossignol», désigné aussi par le terme plus général de Fleur et Oiseau (*Gol-o Morgh*), est un des éléments les plus prégnants de la tradition décorative iranienne. Les traces de ce motif sont discernables dans les travaux de plâtre des palais sassanides.

Dans les illustrations de l'époque qâdjâre, le rossignol est parfois représenté avec les yeux fermés, parfois avec les yeux ouverts. Les yeux fermés du rossignol symbolisent la rupture complète de l'amoureux vis-à-vis des attirances terrestres du monde d'ici-bas. Cela évoque aussi sa profonde méditation et sa forte orientation vers le monde du Sens (*ma'nâ*). Cela peut référer également à l'état d'ivresse spirituelle du rossignol. L'amoureux est ivre sous l'effet du vin de l'amour. Les yeux ouverts de l'oiseau incarnent la vigilance de l'amoureux et sa joie intérieure lorsqu'il découvre la beauté de l'amante au jour de l'union ultime.

Quand la rose est dessinée avec des pétales ouverts, épanouis et matures, elle incarne la perfection et la jouissance maximale. Mais si la rose est encore à l'état de bourgeon et de jeunesse, cela symbolise la période d'attente pour l'amoureux. Le rossignol est toujours dans l'attente. Il attend la perfection de l'amante ou la permission de celle-ci pour l'embrasser. L'amante est occultée. La vie courte de la rose fait référence à la brièveté de la vie de l'être humain dans sa phase terrestre. Le rossignol n'a que quelques jours pour goûter le plaisir d'être en compagnie de la rose, en vue de se préparer pour une fusion pérenne avec l'amante idéale. La fleur n'est jamais fanée dans les toiles. Sa beauté est immortelle. La rose est la beauté sublime. Elle est belle et elle sait qu'elle l'est - d'où son narcissisme



▲ Motif «Rose et Rossignol» illustré dans les détails des peintures murales du palais Quarante colonnes (Tchehel Sotoun) d'Ispahan

démesuré. La belle amante est consciente de sa beauté et cela renforce son désir de coquetterie et de séduction. Elle sait que le rossignol fasciné est tombé dans son piège d'amour. Ce comportement de la rose rend difficile le chemin de l'amour au pauvre rossignol, qui est prêt à tout sacrifice. Cette attitude de cruauté et d'infidélité est toujours attribuée à la rose. La rose est féminine. Cette façon d'être de la rose envers le rossignol est devenue un thème universellement partagé. Le poète russe Pouchkine écrit dans un court poème:

"*Dans l'ombre et le silence et la nuit du printemps*
Chante le rossignol aux jardins d'orient
Chante son chant d'amour pour l'insensible rose
Qui ne l'écoute pas, se balance et repose…"

L'orgueilleuse amante veut tenter l'amoureux. Elle apparaît et se dissimule. Elle se montre indifférente mais est profondément touchée par l'amour du rossignol. Elle se réjouit sadiquement de voir souffrir son amoureux. Dans les peintures qâdjâres, la rose est parfois figurée en deux couleurs différentes. Cela rappelle encore l'infidélité et l'hypocrisie de la rose, et le double visage de l'amour. Le rosier, outre la douceur et la beauté de sa fleur, possède aussi des épines mortelles qui rappellent les obstacles et les souffrances que l'amoureux doit supporter en vue d'atteindre l'amante. La souffrance de l'amoureux dans le périlleux chemin de l'amour est omniprésente dans la gnose, l'art et la poésie iraniens.

Le rossignol se sacrifie pour l'amour de la rose. Il est donc le martyr de l'amour. Son sort tragique inspire aussi Oscar Wilde dans son conte *The Nightingale and the Rose* bien que là, l'écrivain et poète irlandais insiste sur l'absurdité de ce sacrifice héroïque. Par ce regard, la relation



▲ "*Branche de fleur de narcisse*", œuvre de Mohammad Zamân; l'encadrement est composé du motif Rose et Rossignol (Gol-o Morgh)

entre la rose et le rossignol ressemble au rapport entre un autre couple romantique de la culture iranienne, la bougie et le papillon. À l'instar du rossignol, le papillon aussi se scarifie. Il se brule pour arriver à la bougie, la source de la lumière, le sanctuaire de la vérité céleste. Dans certaines peintures de l'époque qâdjâre, le papillon apparaît aussi dans la scène amoureuse de la rose et du rossignol. Parfois même, le papillon est chassé par le rossignol. Le peintre nous parle ainsi de la fameuse jalousie de l'amoureux, ou

Dans les peintures qâdjâres, la rose est parfois figurée en deux couleurs différentes. Cela rappelle encore l'infidélité et l'hypocrisie de la rose, et le double visage de l'amour. Le rosier, outre la douceur et la beauté de sa fleur, possède aussi des épines mortelles qui rappellent les obstacles et les souffrances que l'amoureux doit supporter en vue d'atteindre l'amante.

souhaite ainsi illustrer le cycle de la vie et de la mort.



▲ Tableau représentant un motif Rose et Rossignol, œuvre de Shafi Abbâssi, 1646

La rose est aussi comparée au prophète Mohammad. Dans cette perspective religieuse, le rossignol symbolise l'âme du croyant musulman qui se prend de passion pour l'Homme parfait. Les Iraniens utilisent aussi le mot *Mohammadi* pour nommer une espèce de rose qui donne de l'eau de rose de la meilleure qualité. Le liquide avec lequel on lave chaque année la Kaaba est aussi de l'eau de rose – les pèlerins à La Mecque tournant autour de la maison de Dieu n'étant également pas sans rappeler le rossignol tournant autour de la rose.

Mais à l'époque qâdjâre, la rose et le rossignol ne recèlent pas seulement des connotations romantiques, gnostiques ou religieuses. Le motif du rossignol prend parfois une dimension socio-politique. Dans le célèbre poème "Oiseau de réveil" (*Morgh-e Sahar*) récité par Bahâr et chanté à maintes reprises par les chanteurs et les chanteuses de l'époque, le rossignol symbolise toute la nation iranienne. Il incarne le peuple opprimé de l'Iran au début du XXe siècle. Le poète écrit durant les dernières années du règne des Qâdjârs et témoigne de la souffrance du peuple et demande au rossignol de se libérer de la cage de l'oppression et de la tyrannie:

"Ô, l'Oiseau de réveil, pousse ton sanglot,
Un sanglot qui réveille mes blessures
Et de ton soupir
Mets en néant cette cage
Ô rossignol enchaîné, libère-toi de cette cage,
Chante l'hymne à la liberté de l'être humain
Et d'un souffle ardent met cette terre à feu et en tumulte
Férocité du tyran, la cruauté du chasseur
Ont mis en poussières mon nid,
Ô Dieu,

20

La rose est aussi comparée au prophète Mohammad. Dans cette perspective religieuse, le rossignol symbolise l'âme du croyant musulman qui se prend de passion pour l'Homme parfait. Les Iraniens utilisent aussi le mot *Mohammadi* pour nommer une espèce de rose qui donne de l'eau de rose de la meilleure qualité.



▲ Cadre d'un miroir au motif "Rose et Rossignol", époque qâdjâre

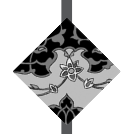
Ô Cosmos
Ô Nature
Transformez notre nuit sombre en une aube lumineuse
C'est le printemps,
Les branches en fleurs
Mes yeux pleins de rosée de larmes
Et cette cage, comme mon cœur, est triste et brumeuse
Ô mon soupir ardent met le feu à cette cage,
Ô nature ne vole pas ma vie
Ô petite fleur tourne ton regard vers ton amoureux
Encore, encore et encore
Ô l'oiseau désenchanté
Abrège, abrège, abrège ton triste récit»

Traduction de Robert Mallet ■

Sources :
- Hosseyni, Maliheh, "Negareshi piramoun-e naghashi-ye Gol-o-Morgh ba tekyeh bar assar-e Aghâ Lotf-Ali Shirâzi" (Un regard sur la peinture Fleur et Oiseau sur la base des œuvres de Lotf-Ali Shirâzi), *Revue Naghsh Mâyeh*, Numéro 17, Hiver 2013, http://www.sid.ir/fa/journal/ViewPaper.aspx?id=267863
- Pandjeh Bâshi, Elâheh, "Motâle'e-ye Tahlili Tatbighi-ye Naghshmayeh Morgh dar Naghashi-hâye Gol-oMorgh-e Lotf-Ali Shirâzi" (Etude analytique et comparée du motif de l'oiseau dans les peintures «Fleur et Oiseau» de Lotf-Ali Shirâzi), *Trimestriel Negareh*, Université Shahed, Numéro 39, Automne 2016, http://negareh.shahed.ac.ir/article_415.html
- Jahân Bakhsh Hanâ, "Pajouheshi pirâmoun-e naghsh-e Gol-o-Morgh va karbord-e ân dar honar-hâye sonnati-e Irân" (Recherche sur le motif Fleur et Oiseau et ses usages dans les arts traditionnels d'Iran-, Trimestriel *Târikh-e No* (Nouvelle Histoire), Numéro 16, Automne 2016, *www.ensani.ir/storage/Files/20170208072605-10066-115.pdf*
- Mirdâmâdi Sarah, "La fleur dans la mystique persane à travers l'œuvre de Mowlânâ et de Hâfez", *Revue de Téhéran*, Numéro 44, Juillet 2009
- Pouchkine, Alexandre, *Œuvres poétiques*, Traduction française, Sous la direction d'Efim Etkind, Editions L'âge d'homme, Lausanne, 1981, https://books.google.com
- https://www.louvrelens.fr/exhibition/lempire-des-roses/
- Wilde, Oscar, *The Nightingale and The Rose*, Booklassic Publisher, 2015, https://books.google.com
- http://www.iranicaonline.org/articles/gol-o-bolbol

L'architecture qâdjâre: entre tradition et modernité

Babak Ershadi



A la fin du règne de la dynastie safavide (1501-1736), l'architecture iranienne connut une longue période de déclin en raison d'un chaos politique prolongé, des guerres successives et de l'insécurité. Le règne de Karim Khân (1760-1779), fondateur de la dynastie Zand, fut sans doute la seule exception à cette immobilité de l'architecture pendant cette période de déclin qui dura jusqu'au règne de Nâssereddin Shâh (1848-1896), quatrième souverain de la dynastie qâdjâre.

Sous Karim Khân, d'importants complexes architecturaux furent construits à Shirâz, capitale des Zands, mais du point de vue technique et artistique, ces monuments ne constituaient que de pâles copies reprenant les principes de l'école architecturale safavide. Ils ne reproduisaient guère la grande qualité des œuvres architecturales de l'école d'Ispahan. Cela fut également valable pour le règne des trois premiers souverains de la dynastie des Qâdjârs jusqu'à la seconde moitié du XIXe siècle.



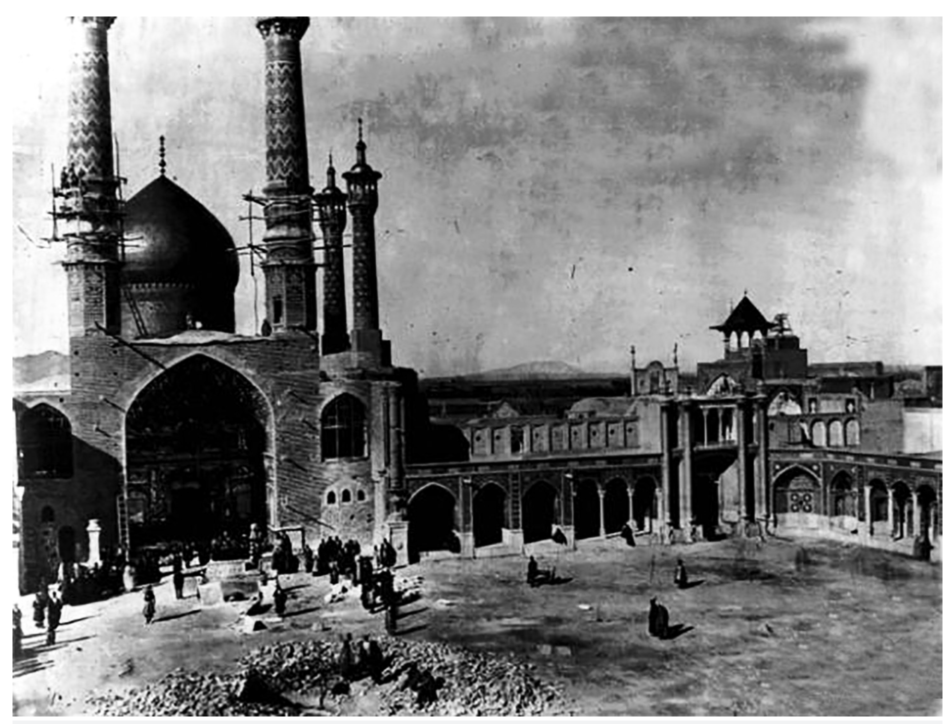
▲ Portrait posthume de Nâssereddin Shâh, quatrième monarque de la dynastie qâdjâre, œuvre de Kamâl-ol-Molk (1900).

Sous les Qâdjârs, se développèrent pourtant de nouvelles méthodes et visions architecturales se fondant sur la brillante école d'Ispahan, et qui donnèrent finalement naissance à ce que les experts appellent non sans hésitation l'«école de Téhéran».

Les historiens de l'art divisent l'architecture qâdjâre en deux périodes: 1786-1848 (a) et 1848-1925 (b).

La première période, qui va du début du règne d'Aghâ Mohammad Khân (fondateur de la dynastie) à la fin du règne de Mohammad Shâh, fut marquée par une vision introvertie, un copiage de l'école d'Ispahan, ainsi que la faiblesse du plan et de la construction par rapport aux œuvres des deux écoles précédentes, c'est-à-dire l'école azérie (depuis le XIVe siècle) et l'école d'Ispahan (depuis le XVIe siècle). Parmi les meilleures œuvres architecturales de cette période, nous pouvons citer la plus belle mosquée de Téhéran, la Mosquée du Shâh (aujourd'hui Mosquée de l'Imam) et le sanctuaire de la vénérée Fatimeh al-Massoumeh à Qom, restauré et développé sous Fath Ali Shâh (1772-1834).

La deuxième période commence avec le début du long règne de Nâssereddin Shâh et dure jusqu'à la fin de la dynastie des Qâdjârs en 1925. Les voyages successifs de Nâssereddin Shâh et de ses prédécesseurs en Europe, ainsi que les allées et venues des étudiants iraniens vers les pays européens eurent un impact



▲ Sanctuaire de la vénérée Fâtima al-Massouma à Qom, restauré et développé sous Fath Ali Shâh (1772-1834). Photo prise en 1891.

indéniable sur l'architecture iranienne qui subit pour la première fois l'influence des éléments de l'art occidental, tant dans la construction des monuments que dans la décoration.

L'examen de l'espace architectural et du volume architectural nous mène à des résultats contradictoires en ce qui concerne la qualité des œuvres de l'époque qâdjâre par rapport aux périodes précédentes de l'histoire de l'architecture iranienne. Ces deux concepts (espace et volume) sont souvent considérés comme indépendants l'un de l'autre, car la perception des deux ne coïncide pas toujours. L'espace architectural est un espace artificiel, un espace créé par l'homme. Dans ce sens, la fonction principale d'un architecte consiste à configurer des espaces adaptés aux différentes activités humaines. Pour obtenir un espace architectural, il est nécessaire d'utiliser des éléments architecturaux (mur, pilier, arche, escalier, portique, dôme, etc.) pour délimiter et aménager l'espace naturel. Ainsi, l'architecte crée un espace intérieur et un espace extérieur façonnés et séparés l'un de l'autre par le volume construit.

Sous les Qâdjârs, se développèrent pourtant de nouvelles méthodes et visions architecturales se fondant sur la brillante école d'Ispahan, et qui donnèrent finalement naissance à ce que les experts appellent non sans hésitation l'«école de Téhéran».

Du point de vue de la création des espaces, l'architecture de l'époque qâdjâre a eu un effet positif sur l'architecture traditionnelle iranienne. Il semble que la connaissance, même limitée, de l'architecture européenne

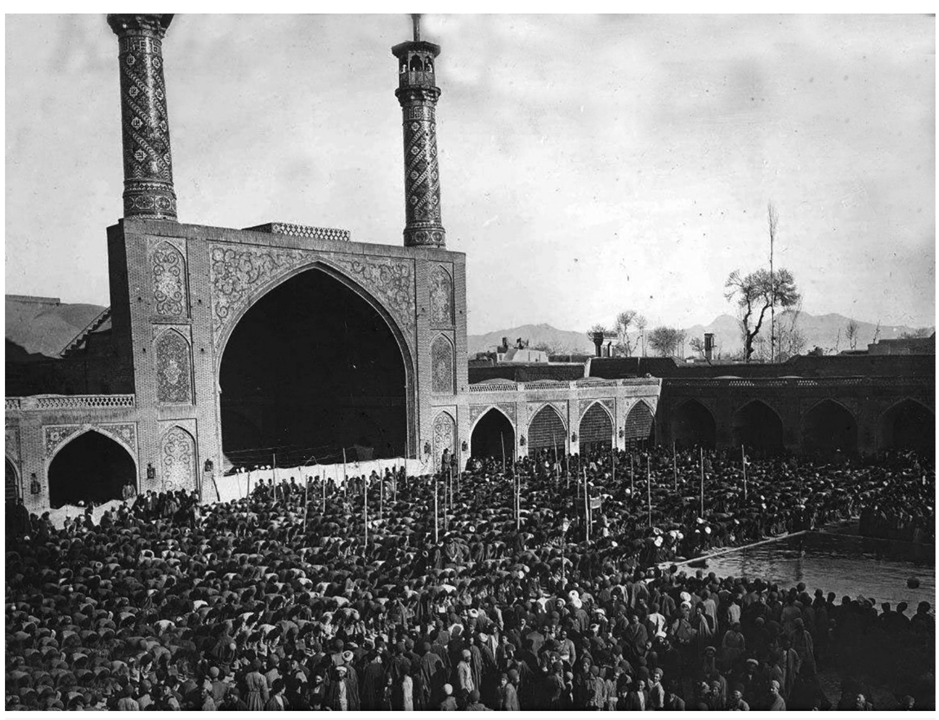
Du point de vue de la création des espaces, l'architecture de l'époque qâdjâre a eu un effet positif sur l'architecture traditionnelle iranienne. Il semble que la connaissance, même limitée, de l'architecture européenne permit aux architectes iraniens d'innover en matière d'espace. Les espaces devinrent plus innovateurs par rapport aux monuments de l'époque des Safavides ou des Zands. Ces espaces variés deviennent plus ouverts, plus légers et plus transparents.

permit aux architectes iraniens d'innover en matière d'espace. Les espaces devinrent plus innovateurs par rapport aux monuments de l'époque des Safavides ou des Zands. Ces espaces variés deviennent plus ouverts, plus légers et plus transparents.

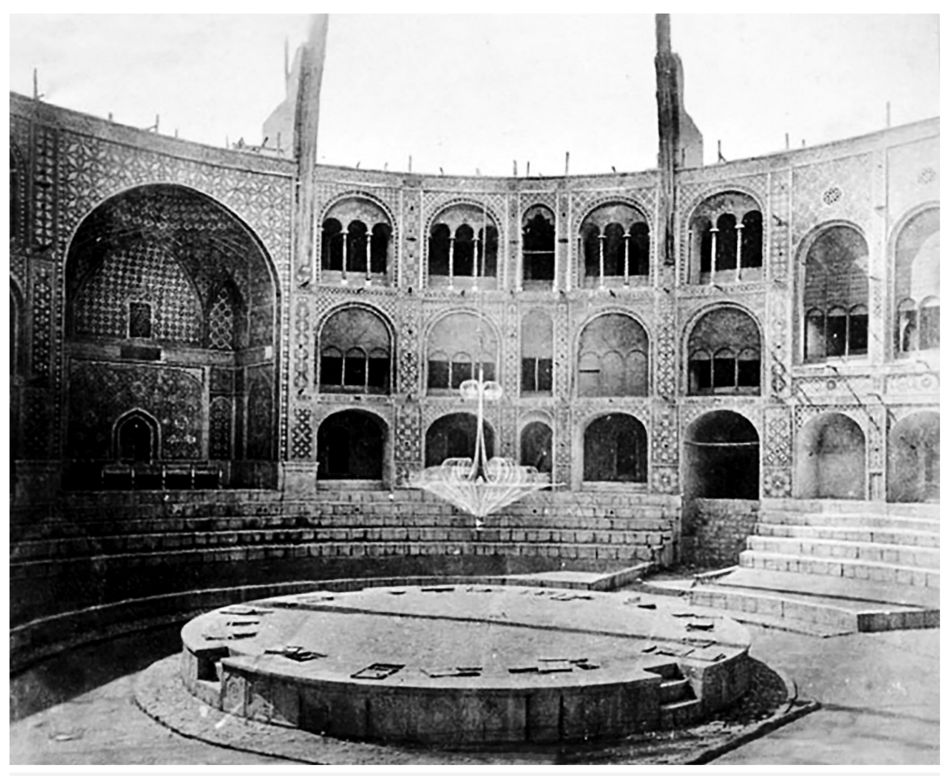
Concernant le volume bâti, il semble que les monuments de l'époque des Qâdjârs soient qualitativement moins remarquables que les édifices plus anciens. Les tailles, les proportions et les formes n'ont pas la même cohésion et la même splendeur qu'à l'époque safavide. La qualité des décorations s'abaisse parfois jusqu'à la médiocrité. Le désordre et les exagérations maladroites prennent souvent la place des décorations limitées, mais extrêmement calculées de l'architecture brillante des Seldjoukides ou des Safavides.

Comme à l'époque safavide, les architectes qâdjârs continuent d'utiliser des décorations en céramiques colorées. Ces décorations étaient plus nombreuses dans les monuments religieux et les édifices à utilité publique.

Comme nous l'avons évoqué, à partir du début du XIXe siècle, l'architecture iranienne découvre peu à peu les



▲ La Mosquée du Shâh (aujourd'hui Mosquée de l'Imâm) à Téhéran.

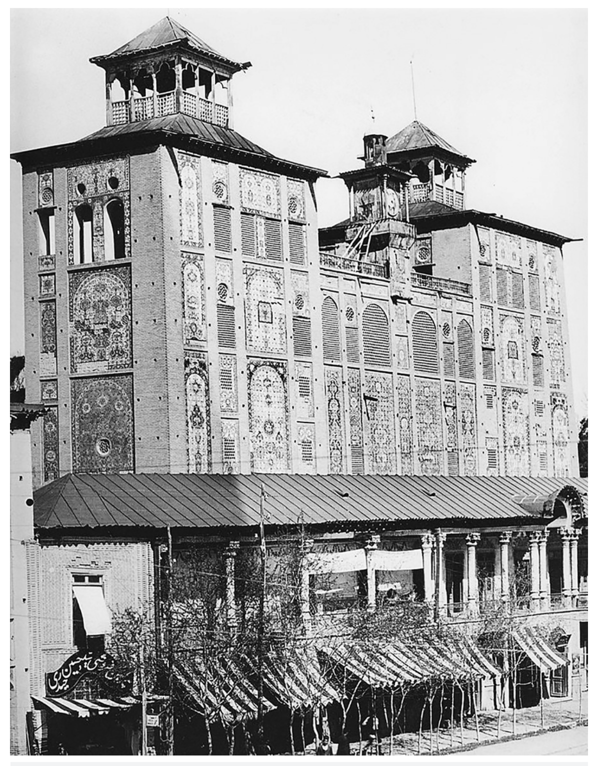


▲ Tekkyeh-Dowlat, première «salle de spectacle» de Téhéran.

évolutions modernes de l'architecture européenne tant dans le plan des espaces que dans l'usage de nouveaux matériaux de construction. Par exemple, le métal est de plus en plus utilisé dans la construction des bâtiments. Cependant, en ce qui concerne la construction des mosquées et d'autres monuments religieux, les bâtisseurs sont restés fidèles aux valeurs et aux méthodes de l'architecture traditionnelle des siècles passés.

À ce propos, nous pouvons nous référer à la mosquée Sepah-Sâlâr (aujourd'hui, mosquée du martyr Motahari) qui fut construite à Téhéran sur ordre du grand vizir de Nâssereddin Shâh, Hossein Ghazvini, alias Sepah-Sâlâr (1827-1881). Les travaux de la construction de cette magnifique mosquée de la capitale commencèrent en 1879. Sepah-Sâlâr décéda deux ans plus tard à Mashhad, mais son frère, Hahyâ Ghazvini Moshiroddowleh, continua le projet qui dura cinq ans. La mosquée, inaugurée en 1884, porta à titre

À son retour en Iran, le monarque souhaita mettre en place une modernisation urbaine de sa capitale. Il fit détruire les anciennes fortifications de Téhéran pour un élargissement extra-muros de nouveaux quartiers de la capitale. Il y fit construire de nouveaux murs (octogonaux irréguliers) et douze nouvelles portes sur le modèle des fortifications européennes de la Renaissance. Les premières rues modernes de Téhéran furent également construites.



▲ Shams-ol-Emâreh (Édifice du Soleil), haut de 35 mètres, fut pendant longtemps le bâtiment le plus haut de Téhéran.

posthume le nom de son fondateur. Bien que la mosquée Sepah-Sâlâr fut construite à une époque marquée par l'influence de l'architecture européenne, elle ne contient aucun élément qui fasse allusion à cette influence grandissante de l'art occidental, ce qui indiquerait la fidélité de l'esprit de l'époque aux valeurs et canons esthétiques anciens lorsqu'il s'agissait de la création d'un monument religieux. L'architecte du monument fut pourtant Mehdi Shaghâghi (1844-1920), un diplômé de l'École normale supérieure de Paris, premier «architecte moderne» de l'Iran.

L'unique élément étranger qui existe dans cette mosquée ne vient pas d'Europe, mais d'Istanbul, et cela peut-être en raison du souhait de Sepah-Sâlâr qui, avant d'être nommé grand vizir par Nâssereddin Shâh, fut en mission diplomatique auprès de la cour ottomane à Istanbul pendant dix ans, en tant que ministre plénipotentiaire puis ambassadeur. L'architecte Mehdi Shaghâghi s'inspira ainsi des grandes mosquées d'Istanbul pour créer le dôme de la mosquée Sepah-Sâlâr.

En 1871 puis en 1873, Nâssereddin Shâh voyagea deux fois en Europe. Il est le premier monarque de l'histoire de l'Iran qui mit le pied en dehors de son territoire non pas pour faire la guerre, mais pour «visiter». Ce n'était cependant pas le premier contact iranien avec le modernisme occidental du XIXe siècle. Une vingtaine d'années avant sa première visite en Europe, Nâssereddin Shâh avait fondé l'Ecole Dâ-ol-Fonoun (Ecole polytechnique) à Téhéran, premier établissement d'enseignement supérieur moderne du pays (1851), et les échanges avec les grands pays européens s'étaient déjà développés dans divers domaines.

À Paris, Nâssereddin Shâh découvrit les transformations haussmanniennes de la capitale française sous le Second Empire.[1] À son retour en Iran, le monarque souhaita mettre en place une modernisation urbaine de sa capitale. Il fit détruire les anciennes fortifications de Téhéran pour un élargissement extra-muros de nouveaux quartiers de la capitale. Il y fit construire de nouveaux murs



▲ La villa du prince Doust-Ali Moayer al-Mamâlek, exemple de l'influence de l'architecture européenne en Iran.

(octogonaux irréguliers) et douze nouvelles portes sur le modèle des fortifications européennes de la Renaissance. Les premières rues modernes de Téhéran furent également construites. Dans le cadre de cette modernisation urbaine, Nâssereddin Shâh chargea le prince Doust-Ali Moayer al-Mamâlek (1857-1911), trésorier de la Cour royale, de faire construire plusieurs nouveaux bâtiments à Téhéran, dont un «gratte-ciel» et une «salle de spectacle».[2]

Le gratte-ciel de Téhéran était l'Édifice du Soleil (Shams-ol-Emâreh). Avec ses cinq étages et sa hauteur de 35 mètres, ce bâtiment de la Cour royale (Palais Golestân) fut de longues années durant le plus haut édifice de la capitale. Pour



▲ Hossein Ghazvini Sepah-Sâlâr, grand vizir de Nâssereddin Shâh.

la première fois dans l'architecture iranienne, les bâtisseurs se servirent d'acier dans la construction de ce monument. La première salle de spectacle de Téhéran fut, quant à elle, la Tekkyeh-Dowlat dont la construction dura cinq ans.[3]

Outre l'architecture de monuments religieux qui obéissait aux canons de l'art architectural de l'époque safavide, l'ère qâdjâre connut également un essor dans la construction de palais royaux et

Outre l'architecture de monuments religieux qui obéissait aux canons de l'art architectural de l'époque safavide, l'ère qâdjâre connut également un essor dans la construction de palais royaux et princiers à Téhéran et dans les provinces. Ce fut exactement là que l'influence de l'architecture européenne vit le jour par le biais de la combinaison d'éléments occidentaux et iraniens.



▲ La Mosquée Sepah-Sâlâr à Téhéran.

princiers à Téhéran et dans les provinces. Ce fut exactement là que l'influence de l'architecture européenne vit le jour par le biais de la combinaison d'éléments occidentaux et iraniens.

Dans la seconde moitié du règne des Qâdjârs, une évolution importante apparut dans l'architecture des palais et des résidences de la classe riche urbaine. Pendant de très longs siècles, l'architecture résidentielle iranienne avait été l'art de la création d'espaces introvertis. Mais sous l'influence de l'architecture européenne, ces espaces



▲ Le palais Bahârestân, siège de l'Assemblée nationale à Téhéran.

28

d'intimité physique et psychique s'ouvrirent vers l'extérieur.

À une centaine de mètres au nord de la mosquée Sepah-Sâlâr, au centre historique de Téhéran, le grand vizir Hossein Ghazvini Sepah-Sâlâr se fit construire un palais au milieu d'un jardin appelé «Bahârestân».[4] Le palais Bahârestân devint le siège de l'Assemblée nationale d'Iran après la victoire de la Révolution constitutionnelle. La mosquée et le palais du grand vizir furent construits par le même architecte à une même période, c'est-à-dire vers le début des années 1880. Cependant, ces deux œuvres d'un même artiste révèlent deux tendances différentes, voire opposées, de l'époque: d'abord, l'architecture traditionnelle et introvertie d'un lieu de culte inspirée par l'art des siècles passés; ensuite l'architecture moderne et extravertie d'un palais inspirée par l'art occidental contemporain.

L'architecte de ces deux monuments célèbres de Téhéran est Mehdi Shaghâghi Momtahenoddowleh. Il naquit en 1844 à Téhéran. Son père, Mirzâ Gholi Shaghâghi, originaire d'Azerbaïdjan, était auteur de plusieurs ouvrages historiques et fonctionnaire au ministère des Affaires étrangères. Mehdi fit ses études primaires dans une école traditionnelle de Téhéran, puis à Dâr-ol-Fonoun. Il fit partie du premier groupe d'étudiants iraniens envoyés en Europe vers 1860 pour apprendre les sciences modernes. Il obtint un diplôme d'ingénierie et d'architecture à l'École normale supérieure de Paris et rentra en Iran en 1864. Selon les historiens de l'architecture moderne iranienne, Mehdi Shaghâghi serait le premier «architecte moderne» de l'Iran.



▲ Mehdi Shaghâghi Momtahen-od-Dowleh, premier «architecte moderne» de l'Iran.

À l'instar de son père, il se mit au service du ministère des Affaires étrangères et traduisit du français des ouvrages portant sur le droit international et la diplomatie. Il rédigea aussi le premier programme de l'École des sciences politiques du ministère des Affaires étrangères, d'où le titre «Momtahen-od-Dowleh» qui signifie «examinateur officiel». ■

1. Les transformations de Paris sous le Second Empire ou travaux haussmanniens constituent une modernisation d'ensemble de la capitale française menée à bien de 1852 à 1870 par Napoléon III et le préfet de Paris, le Baron Haussmann.

2. Rezâïânpour, Kâmrân, «Les trois grandes périodes de l'architecture iranienne moderne», in: *La Revue de Téhéran*, n° 12, novembre 2006, pp. 24-27. Accessible à: *http://www.teheran.ir/spip.php?article451#gsc.tab=0*

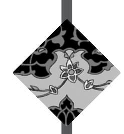
3. Khalili, Arash, «Takyeh-Dowlat, le plus grand amphithéâtre de l'histoire iranienne», in: La Revue de Téhéran, n° 27, février 2008, pp. 16-19. Accessible à: *http://www.teheran.ir/spip.php?article44#gsc.tab=0*

4. Ziâ, Djamileh, "Le palais du Bahârestân, creuset de l'histoire iranienne moderne", in: La Revue de Téhéran, n° 66, mai 2011, pp. 28-33.

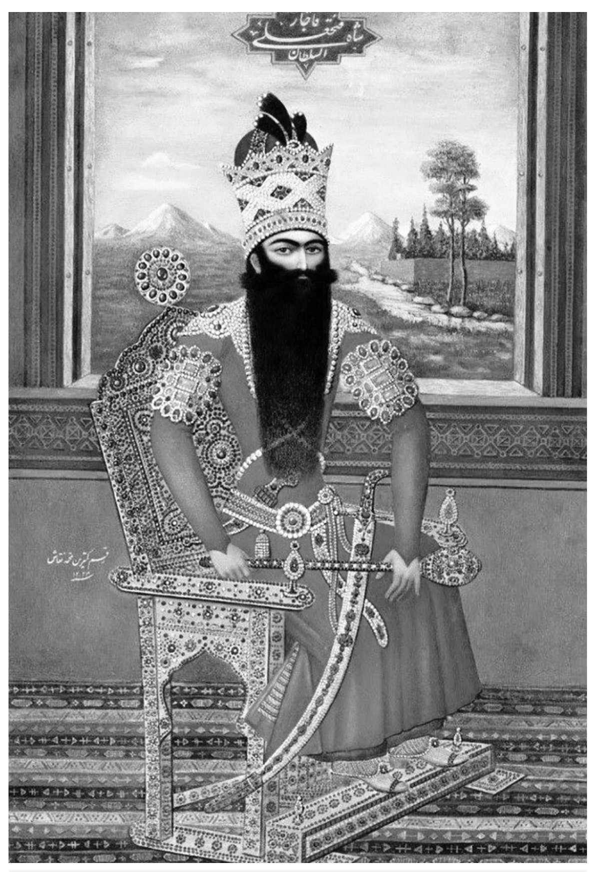
29

Le lien entre la politique et l'art à l'époque qâdjâre

Khadidjeh Nâderi Beni



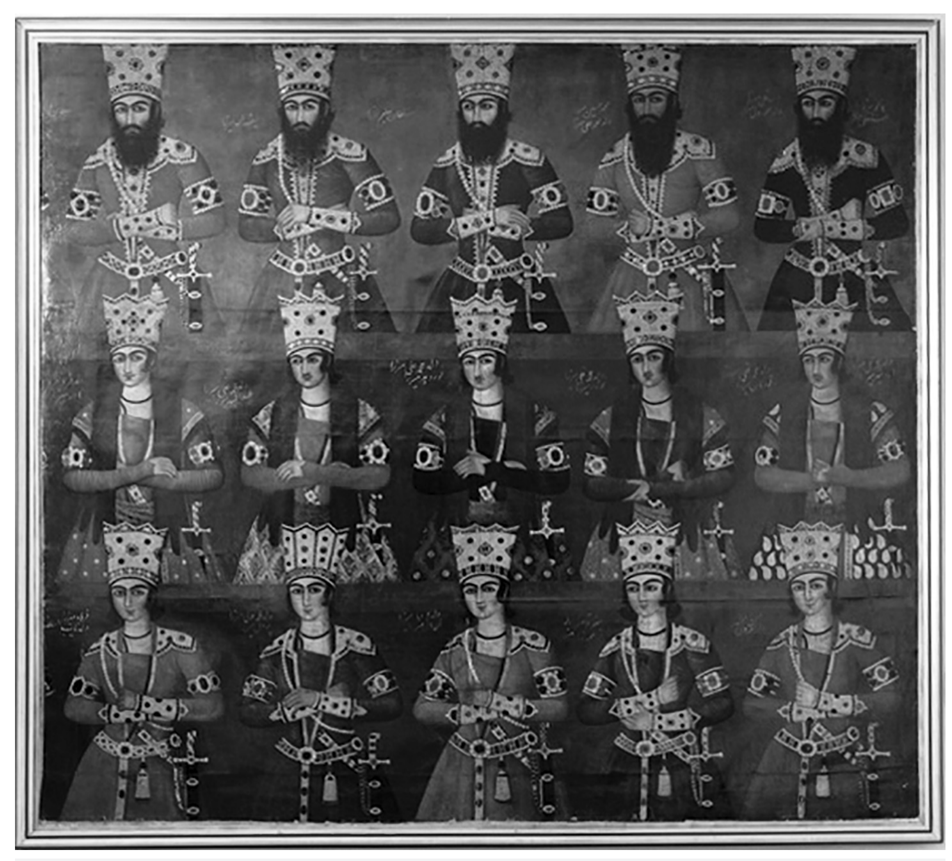
Outre les éléments esthétiques, les facteurs politiques et sociaux ont énormément influencé l'évolution de l'art à l'époque qâdjâre. On peut notamment le voir dans les titres des agents et fonctionnaires étatiques aussi bien qu'à la lecture des arrêtés ministériels et politiques. Durant la seconde moitié de l'ère qâdjâre, la modernisation du pays crée de grands changements, notamment dans l'art. On voit alors l'apparition de nouvelles théories, de nouveaux styles et de nouvelles écoles artistiques. Selon les spécialistes, les rois qâdjârs étaient pour la plupart conscients du rôle de l'art dans le développement politique et social du pays. C'est ainsi que la cour qâdjâre jouissait d'un décor architectural raffiné et artistique. Dans les palais qâdjârs, les panneaux de céramique, les peintures à l'huile, les tapis, les bijoux, les tableaux de calligraphie, les instruments de musique témoignent tous du grand intérêt que cette dynastie portait à l'art. Dans cet article, nous allons donner un aperçu de l'histoire de l'art à l'époque qâdjâre en considérant en particulier son rapport avec la politique.



▲ Portrait de Fath Ali Shâh

Durant les premières années du règne qâdjâr[1], on ne voit pas d'évolution significative dans la culture et l'art iraniens. Outre les troubles politiques et sociaux, le roi lui-même ne prête pas attention aux affaires artistiques. En étudiant les événements de cette période, on s'aperçoit que parmi les rois qâdjârs, Fath Ali Shâh,

> De l'époque de Fath Ali Shâh, nous avons hérité d'un bon nombre de tableaux, portraits du roi et des grandes figures de la cour. Parmi les artistes de cette époque, c'est le nom de Mehr Ali, peintre officiel de la cour, qui connaît une renommée mondiale. Ses œuvres comprennent en particulier des portraits de Fath Ali Shâh, notamment un célèbre tableau où le roi figure avec sa longue barbe noire.



▲ Cour de Fath Ali Shâh, palais de Sâhebgharâniyeh

roi d'Iran de 1797 à 1834, et Nâssereddin Shâh, roi d'Iran de 1848 à 1896, sont les deux souverains qui prêtent le plus d'attention à l'art. On peut même affirmer que l'essentiel de l'évolution et de la progression artistiques de l'époque qâdjâre s'est réalisé durant leurs règnes. L'art et la production artistiques sont donc largement soutenus par la politique et les politiciens qâdjârs.

De l'époque de Fath Ali Shâh, nous avons hérité d'un bon nombre de tableaux, portraits du roi et des grandes figures de la cour. Parmi les artistes de cette époque, c'est le nom de Mehr Ali, peintre officiel de la cour, qui connaît une renommée mondiale. Ses œuvres comprennent en particulier des portraits de Fath Ali Shâh, notamment un célèbre tableau où le roi figure avec sa longue barbe noire. Les gravures sur pierre et les portraits du roi, ainsi que les décors témoignant de la majesté de la cour, des équipements et installations militaires, etc., étaient des moyens de propagande destinés à servir la stabilisation politique du gouvernement et la popularité du roi. En outre, l'exposition de portraits en pied du roi, symbolisant le pouvoir politique du régime qâdjâr aussi bien que l'union et la fraternité entre les gouvernements, était un élément important du décor des rencontres des autorités qâdjâres avec les politiciens étrangers.

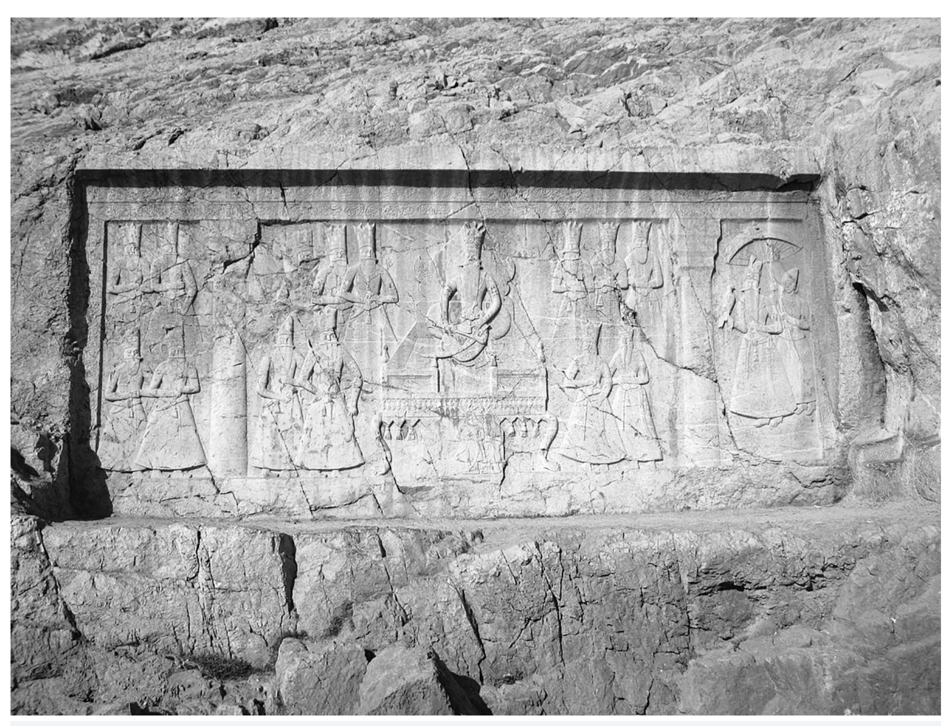
L'époque de Fath Ali Shâh se caractérise également par le retour des normes et styles classiques dans la littérature persane de cette époque. Ce retour est aussi visible dans le domaine des beaux-arts, témoin d'un retour des

styles artistiques de la culture persane antique. Les portraits en pied du roi, exécutés par les peintres de la cour, étaient toujours respectés à la cour et à la ville, en ce que le peuple considérait le corps du roi comme une incarnation du pouvoir divin.

Il est à souligner que, avant son arrivée au pouvoir, Fath Ali Shâh résidait à Shirâz où il occupait le poste de gouverneur de la ville. Durant son long séjour dans cette ville antique, il semble avoir acquis une bonne connaissance des monuments historiques de la région. Il est alors impressionné par la majesté des rois perses et admire plus particulièrement les rois achéménides et sassanides. Dès son arrivée au pouvoir, il tente de prendre exemple sur eux pour fonder un royaume doté d'une grande majesté; pour ce faire, il ordonne la construction de nombreux édifices royaux et palais et recrute un grand nombre d'artistes de différents champs artistiques dont la littérature, l'artisanat, la peinture, etc. Cette époque est aussi témoin de la composition du *Shâhânshâhnâmeh* destiné à prendre la suite du *Shâhnâmeh*, l'épopée nationale persane. Le livre expose le récit des exploits du roi aussi bien que ses actes de bravoure, ses victoires, ses enfants, ses proches, etc.

▲ Exemple du *Shâhânshâhnâmeh*. La capture de Kermân par Mohammad Khân Qâdjâr

A l'époque qâdjâre et plus particulièrement à partir du règne de Fath Ali Shâh, le pays connaît une période de paix et de stabilité qui permet à la culture et à l'art iraniens de se développer. A la suite des fouilles archéologiques françaises et britanniques et la découverte de l'héritage antique de la Perse un peu partout sur le territoire iranien, les souverains qâdjârs se font représenter sur des bas-reliefs. Ces derniers comportent des images du roi à la chasse ou entouré de ses enfants aussi bien que des décors de palais royaux, qui rappellent les scènes de Persépolis figurées sur les bas-reliefs achéménides. Fath Ali Shâh se veut ainsi le successeur de la majesté et de l'identité mythologique perses. Durant cette période, certaines branches de l'art connaissent un grand essor. C'est le cas de la calligraphie, la peinture et la miniature. Cette dernière commence à se développer de nouveau presque un siècle après l'apogée atteint à l'époque safavide.



▲ Ancienne inscription en pierre à Cheshme Ali dans la ville de Rey. Téhéran

L'art calligraphique de cette période regroupe plusieurs branches dont l'enluminure, l'incrustation sur diverses surfaces, livres et documents illustrés, etc. Fath Ali Shâh, alors passionné de calligraphie, recrute plusieurs artistes et calligraphes dont les œuvres font partie du patrimoine culturel et artistique du pays. En outre, ce roi qâdjâr réserve un accueil chaleureux aux artistes étrangers. C'est le cas d'Alexandre Griboïedov, auteur dramatique, compositeur et diplomate russe. En tant qu'ambassadeur officiel de l'Empire russe, Griboïedov résidait de façon permanente dans le palais qâdjâr où il décéda en 1829. Ses pièces étaient très appréciées, autant par l'aristocratie que par le peuple. L'un des programmes du roi, visant à favoriser la progression et la popularisation de l'art, a consisté à fonder plusieurs ateliers au palais et dans la ville. L'exemple le plus connu est sans doute l'Atelier royal ou *Kârgâh-e homâyouni,* dont le nom est maintes fois cité dans les documents historiques de cette période. Ces ateliers étaient un lieu de réunion pour les artistes qui échangeaient des idées à la fois dans les domaines théorique et pratique.

A partir de Nâssereddin Shâh, les

A la suite des fouilles archéologiques françaises et britanniques et la découverte de l'héritage antique de la Perse un peu partout sur le territoire iranien, les souverains qâdjârs se font représenter sur des bas-reliefs. Ces derniers comportent des images du roi à la chasse ou entouré de ses enfants aussi bien que des décors de palais royaux, qui rappellent les scènes de Persépolis figurées sur les bas-reliefs achéménides.

Nâssereddin Shâh était fasciné par la photographie et contribua au développement de cet art en Iran. Une galerie de photos prises par les artistes de la cour fut à l'époque créée sur ordre du roi. Le roi qâdjâr s'intéressait également à la théorie de la photographie. Il introduit alors cette discipline à l'école Dâr-ol-Fonoun, et mit en place une chambre noire et un atelier de photographie très bien équipé.

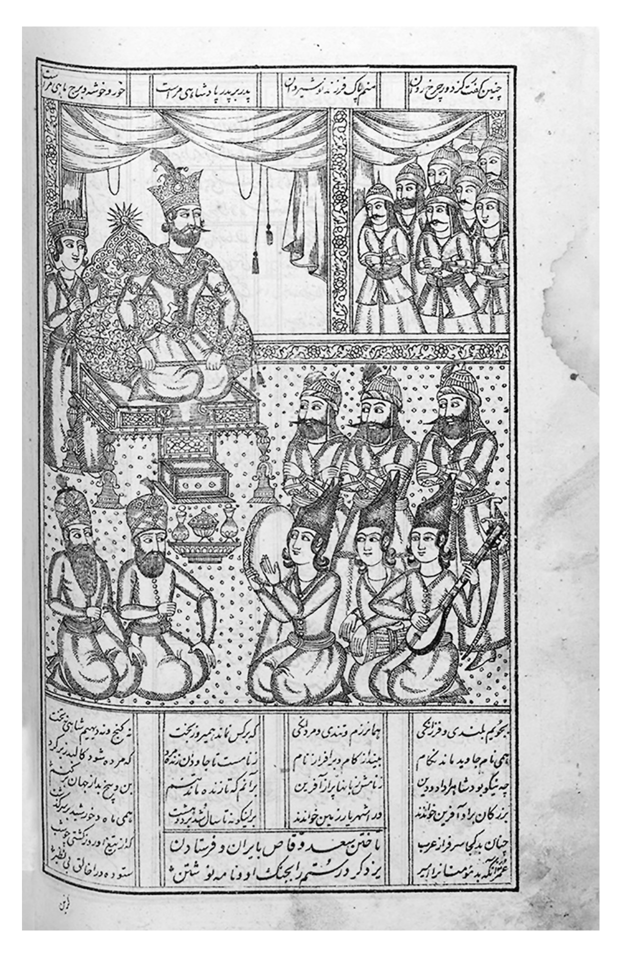

▲ Malek Ghâssem Mirzâ, fils de Fath Ali Shâh

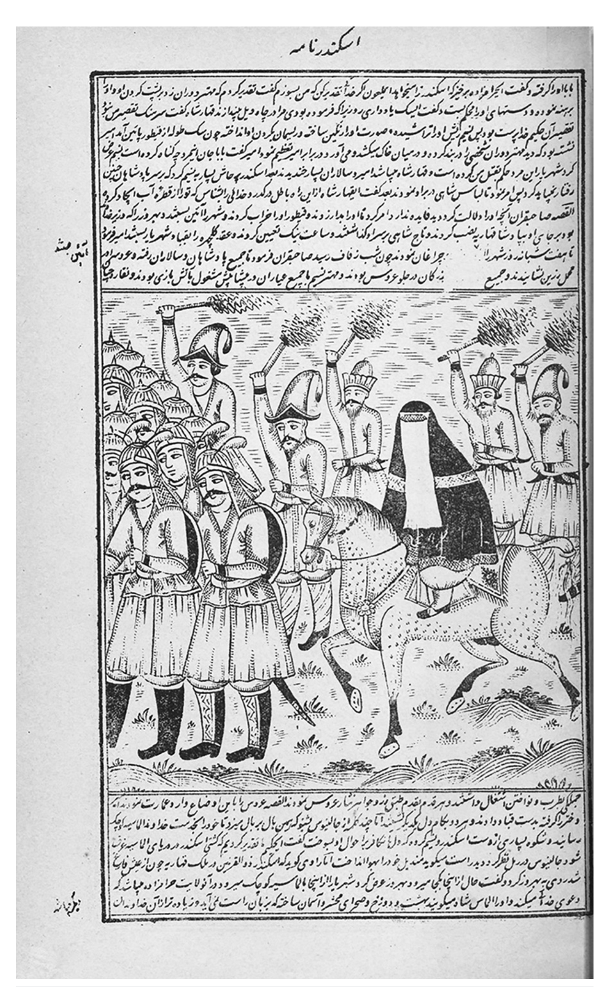

▲ Voyage à Atabât dans le cadre de photographies qâdjâres

souverains qâdjârs accroissent la fréquence de leurs voyages dans les pays étrangers et surtout européens. Lors de ces voyages, ils sont fascinés par les innovations techniques et artistiques des Occidentaux. Toutefois, il faut souligner que les artistes iraniens sont pour la plupart passionnés par les styles classiques persans plus que par les normes esthétiques européennes. Parmi d'autres domaines artistiques introduits de l'Occident, la photographie connait l'accueil le plus favorable, d'abord chez les membres liés à la cour, puis au sein du peuple iranien. Elle fut importée par Nicolas Pavlov, un diplomate russe de la cour qâdjâre. Malek Ghâssem Mirzâ, fils de Fath Ali Shâh, est considéré comme le photographe officiel le plus connu de la cour dont les œuvres sont conservées au musée de Tabriz. Les données historiques attestent que Nâssereddin Shâh était fasciné par cette nouvelle technique occidentale et contribua au développement de cet art en Iran. Une

galerie de photos prises par les artistes de la cour fut à l'époque créée sur ordre du roi. Le roi qâdjâr s'intéressait également à la théorie de la photographie. Il introduit alors cette discipline à l'école Dâr-ol-Fonoun, et mit en place une chambre noire et un atelier de photographie très bien équipé. Il est à préciser que Nâsseredin Shâh pratiquait également l'art de la calligraphie et ornait les bordures de ses photos d'explications calligraphiées. Ces écrits sont un témoignage de la grande maîtrise du roi des techniques européennes de photographie.

Pour finir, il est à préciser que pendant le règne de Mohammad Khan Qâdjâr, la peinture est surtout marquée par la relation visuelle entre les éléments de la peinture zand et safavide. A l'époque de Fath Ali Shâh, les artistes et peintres iraniens se mettent à appliquer des techniques européennes. A cette même époque, on voit l'apparition de plusieurs écoles artistiques où les élèves suivent une formation académique et scientifique. Ces centres séparés sont à l'époque dirigés indépendamment. Pourtant, deux écoles artistiques étaient alors gérées par le gouvernement: l'école polytechnique (Dâr-ol-Fonoun), et l'Atelier artistique dont le budget était fourni par la cour. ■





▲ Lithographie, Musée national et bibliothèque de Malek

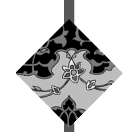
1. La dynastie qâdjâre a été fondée en 1876 par Aghâ Mohammad Khân Qâdjâr.

Sources:

- Alizâdeh, Z., et Nâsseri A., «Les rapports entre la politique et l'art à l'époque qâdjâre» (Peyvand-hâye honar va siâssat dar asr-e qâdjâr), publié in *Bâgh-e nazar* (Le jardin de la contemplation), 2015.
- Pâkbâz, R., *Honar-e moâsser-e Irân* (L'art contemporain persan), 1998.

L'étude des thèmes royaux et religieux dans les fresques qâdjâres*

Samirâ Asghar Pour Sârouyi
Traduit et adapté par
Zeinab Golestâni



S'appuyant sur les thèmes royaux et religieux, la présente étude vise à étudier les fresques de l'époque qâdjâre. Malgré l'absence d'une cohérence structurale et visuelle dans la plupart des œuvres de l'art qâdjâr, les fresques de cette époque peuvent se classer en deux groupes, selon qu'elles sont royales ou religieuses. Les fresques aux thèmes royaux reflètent la vie des rois, des courtisans, et de leurs adjoints. Cependant, certaines fresques datant d'un siècle après les Safavides abordent des thématiques liées à la religion chiite, et ces dernières atteignent leur apogée à la cour qâdjâre. Eut égard à l'effort des rois qâdjârs pour affirmer leur souveraineté en apportant leur soutien aux cérémonies religieuses appréciées par la population iranienne, les fresques religieuses sont plus nombreuses que les fresques royales. Notons aussi que la peinture de fresques en Iran est une tradition datant de l'Antiquité. L'importance de cet art réside en ce qu'il a graduellement réussi à briser le monopole royal de la peinture en Iran, gagnant ainsi une place dans le folklore qui lui permet de refléter jusqu'à nos jours les croyances du peuple iranien. Ces deux thèmes des fresques donnent naissance à deux écoles artistiques, à savoir l'Ecole qâdjâre et l'Ecole de la peinture dite «Maison de café» (*qahveh khâneh*).

Introduction

Les peintures sur roche et murailles ont une longue histoire en Iran. En plus des peintures découvertes dans la grotte Mirmalâs dans le Lorestân qui datent de six mille ans, d'autres peintures sur roche ont été découvertes dans la région de Kouhdasht dans cette même province, qui dépeignent des scènes de bataille ou de chasse. Les bas-reliefs achéménides et sassanides sont également dotés d'une importance particulière. C'est à partir de l'Empire Parthe que les fresques de stuc en couleur se diffusent en Iran. Parmi les œuvres de cette époque se trouve une fresque découverte dans la ville ancienne de Dura-Europos en Syrie appelée «Mitrâ au terrain de chasse», ainsi que des peintures sur la montagne Khâdjeh dans la province du Sistân et Balouchestân. Parmi les œuvres de la période sassanide, les fresques de chasse de la ville ancienne de Suse ont une importance particulière. Se trouve aussi dans la région de Panjakent, à l'est de Samarkand en Ouzbékistan, une autre fresque sassanide qui dépeint la mort de Siyâvash.

Ces œuvres parmi d'autres témoignent de la longue histoire de la fresque en Iran. A l'époque islamique aussi, orner les bâtiments de fresques a été une tradition récurrente. Cette tradition ancienne fut entretenue à la cour safavide et atteignit un sommet grâce à l'officialisation de la religion chiite et la diffusion du respect des préceptes chiites à cette époque. Bien que les sujets et portraits chiites soient répandus à l'époque safavide, c'est à la cour des Qâdjârs que cette tendance artistique connaît son apogée. A partir de la période qâdjâre, le goût populaire entre également dans l'art et au contact de la population, les fresques gagnent en richesse et significations.

36

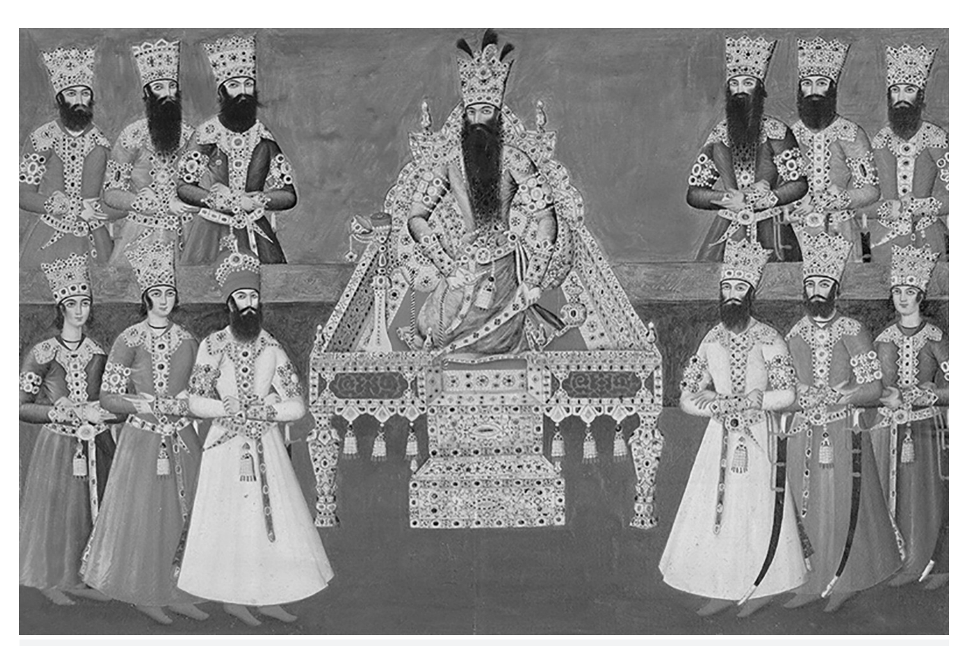
Les fresques royales

L'histoire des Qâdjârs en Iran commence par le couronnement d'Âghâ Mohammad Khân le Qâdjâr en 1794. Intéressé par la guerre et la richesse, ce roi ne portait guère attention à l'art et aux artistes. Cependant, sur son ordre, un palais est édifié à Sâri, au nord de l'Iran. Un voyageur anglais, James Baillie Fraser, le visite en 1821. D'après lui, ce palais était orné de miroirs et ses peintures exprimaient le goût iranien. Aujourd'hui, bien que l'édifice existe toujours, ses fresques ont toutes été effacées au fil du temps. Les visiteurs racontent que l'une de ces fresques mettait en scène Shâh Esmaïl le Safavide tuant un soldat turc avec son sabre devant le sultan ottoman[1]. A l'arrière-plan, une bataille se déroulait, créant une scène dynamique.

Après la mort d'Aghâ Mohammad en 1797 et le début du règne de son neveu Fath-Ali Shâh Qâdjâr, qui avait un esprit artistique, des œuvres d'art telles que des miniatures, fresques et bas-reliefs, voient le jour. Le règne de Fath-Ali Shâh est considéré comme une période marquant l'émergence de l'art qâdjâr. L'un des architectes et peintres connus de l'époque de Fath-Ali Shâh Qâdjâr est Abdollâh Khân, qui a joué un rôle important dans la construction et l'ornementation des palais du roi. Adepte de l'école de la peinture de cour, il a reçu de la part de Fath-Ali Shâh et Mohammad Ali Shâh le titre d'*architecte en chef*. Ce peintre a brossé une grande fresque de la cérémonie de Norouz de Fath-Ali Shâh dans le bâtiment ouvert au public du palais du Golestân. Réalisée en 1813, cette fresque n'existe plus aujourd'hui, mais les documents historiques nous révèlent le sujet de cette œuvre. La scène principale dépeint Fath-Ali Shâh entouré par ses douze fils, assis sur un trône au-dessous duquel six servants portent les armes royales. Les fresques peintes sur les murs voisins exposent de longs rangs de courtisans (en haut) et d'ambassadeurs des Etats étrangers (en bas). 180 personnages assistent à cette cérémonie. La composition symétrique de cette fresque fait penser à un prototype artistique antique mettant en scène le protocole des réceptions royales. (Figure I) Abdollâh Khân a réalisé à cette même époque une autre fresque d'Âghâ Mohammad Khân et de Fath-Ali Shâh au palais de Soleimâniyeh à Karaj, qui a été restaurée au cours de ces dernières années.

Certaines fresques datant d'un siècle après les Safavides abordent des thématiques liées à la religion chiite, et ces dernières atteignent leur apogée à la cour qâdjâre. Eut égard à l'effort des rois qâdjârs pour affirmer leur souveraineté en apportant leur soutien aux cérémonies religieuses appréciées par la population iranienne, les fresques religieuses sont plus nombreuses que les fresques royales.

Etant donné l'intérêt de Fath-Ali Shâh pour l'ornementation des murs par la peinture à l'huile, des relations étroites entre l'architecture et la peinture se sont nouées à l'époque de son règne. Fath-Ali Shâh aimait qu'on le peigne en pied ou qu'on fasse des sculptures sur pierre à partir de son image. Ayant pour sujet les différents états du roi, c'est-à-dire *le roi assis sur le trône, le roi faisant la chasse, et le roi menant la guerre,* ces gravures rappellent les œuvres achéménides et sassanides. Dans ces œuvres, le roi se trouve au centre et son corps est un peu



▲ Figure I. L'une des quatre peintures sur papier (adaptée d'une fresque réalisée par Abdollâh Khân): *Cérémonies de Norouz de Fath-Ali Shâh, Téhéran, circa 1814.*

plus grand que les autres. Les autres personnages sont placés de telle manière que le regard de l'observateur se rattache de prime abord au centre du tableau. Apparue dans les dernières années du XVIIIe siècle, cette composition picturale arrive à son apogée à l'époque de Fath-Ali Shâh. Produit de l'européanisation de l'art en Iran, cette tendance picturale mène à l'apparition de l'Ecole qâdjâre, celle qui est marquée à la fois par la peinture naturaliste européenne et la miniature persane. Les caractéristiques générales de cette école sont: structure symétrique basée sur les lignes verticales, horizontales et courbes; mélange des motifs ornementaux et figuratifs; choix limité des couleurs et dominance des couleurs chaudes, et notamment rougeâtres.

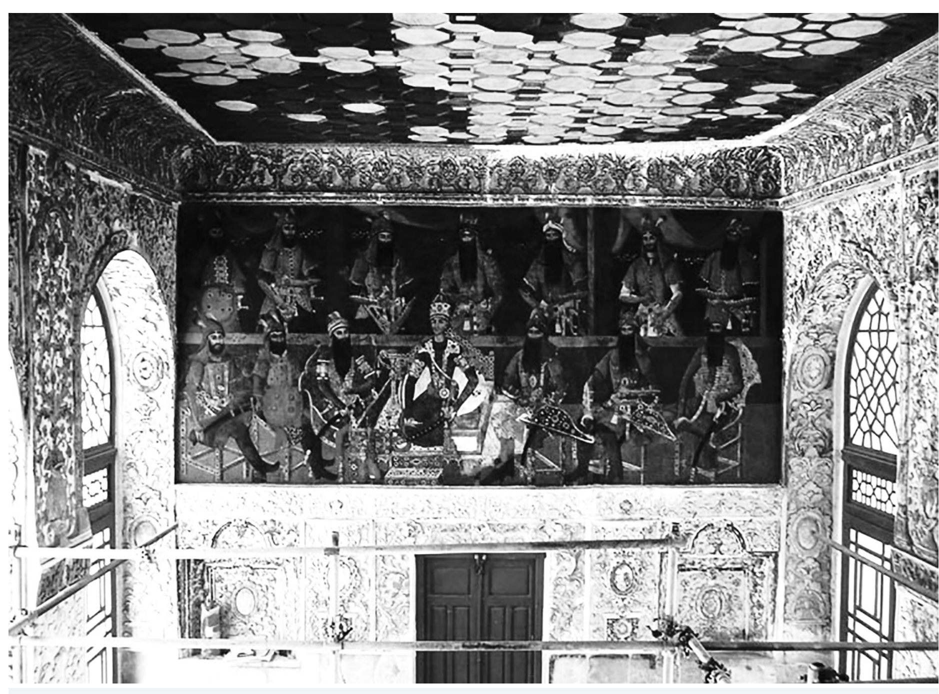
Ce courant artistique continue à l'époque de Nâssereddin Shâh qui fut couronné en 1848, avec néanmoins des différences: la taille des fresques diminue et les figures féminines perdent leur importance en tant que sujets principaux. C'est à ce moment que le développement de la lithographie mène à l'introduction de l'art dans la vie quotidienne du peuple iranien. D'ailleurs, les motifs des briques vernies et les fresques des sanctuaires permettent aux gens ordinaires de découvrir des œuvres d'art qui ne pouvaient se voir jusqu'alors qu'à la cour.

Un autre grand peintre de l'époque qâdjâre est Abolhassan Khân Ghaffâri Kâshâni, connu sous son titre de «Sani-ol-Molk» (Artisan du royaume). Influencé par la photographie, il reflétait de façon étonnante les qualités morales des gens dans ses portraits. L'influence de la photographie dans son œuvre se remarque dans la structure de ses tableaux, inspirée des photos de groupe. Il est aussi le concepteur de plusieurs fresques de grande taille comme celles du Palais Nezâmiyeh de Téhéran, qui ont été réalisées en 1853. Sani-ol-Molk se consacra dans ces dernières œuvres aux portraits et ses apprentis peignaient les vêtements. Il a été invité en 1853 à brosser les fresques du Palais de Negârestan. Ces

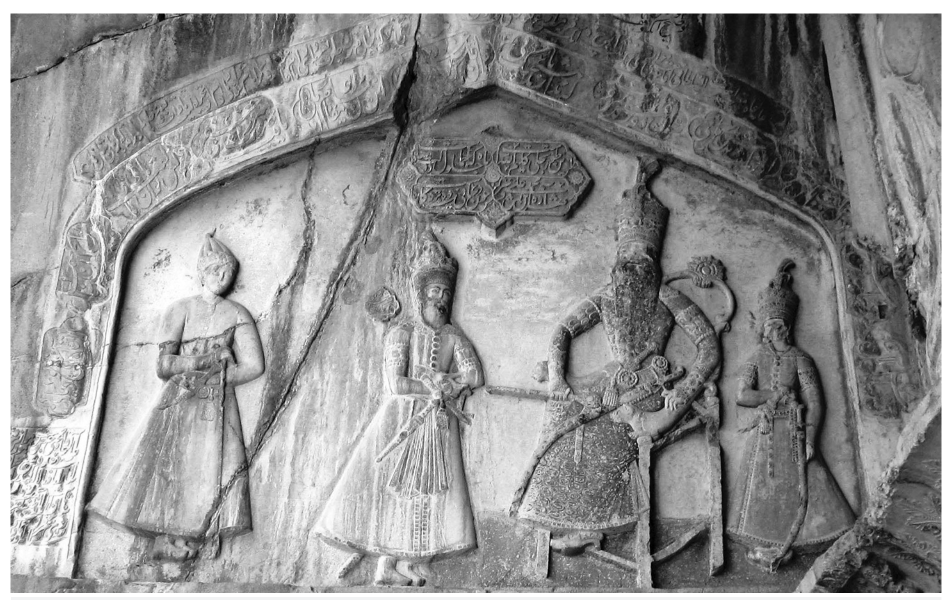
peintures représentent Nâssereddin Shâh, les princes et les courtisans au moment de réunions royales, ainsi que les rangs faits pour accomplir le rite du *Salut de Norouz.* Cette œuvre date de 1856. Ce même sujet est traité une autre fois par Sani-ol-Molk sur ordre de Nassereddin Shâh. Figurant le roi assis sur le trône, ses jeunes enfants, ses ministres, et son entourage, cette fresque, rappelant la structure de l'œuvre d'Abdollâh Khân, comporte des figures qui sont toutes copiées sur celles du Palais de Negârestan. Chaque figure, représentée à échelle réelle, est différente des autres. Ce type de représentation diffère principalement des portraits lourds et irréguliers d'Abdollâh Khân. (Figure II)

Etant donné l'intérêt de Fath-Ali Shâh pour l'ornementation des murs par la peinture à l'huile, des relations étroites entre l'architecture et la peinture se sont nouées à l'époque de son règne. Fath-Ali Shâh aimait qu'on le peigne en pied ou qu'on fasse des sculptures sur pierre à partir de son image. Ayant pour sujet les différents états du roi, c'est-à-dire *le roi assis sur le trône, le roi faisant la chasse, et le roi menant la guerre*, ces gravures rappellent les œuvres achéménides et sassanides.

Mentionnons aussi une autre fresque située à Tâgh-e Bostân qui date de l'époque des Qâdjârs. Sur la partie supérieure du mur gauche du grand iwan se trouve une sculpture sur pierre et une épigraphe calligraphiée en *nasta'ligh*. Cette œuvre représente Mohammad Ali Mirzâ Dolatshâh, barbe longue et moustache cirée, assis sur un siège. Il a une couronne incrustée sur la tête qui ressemble à celle de son père, Fath-Ali Shâh, et porte une robe rouge en plis qui tombe sur ses chevilles. Les vers d'un poète de Kermânshâh, qui compare la



▲ Figure II. Fresques du palais de Soleimâniyeh à Karaj.



▲Figure III. Fresque qâdjâre.

montagne de Tâgh-e Bostân avec le mont Sinaï, et le portrait du Roi avec celui de Moïse, sont représentés à ses côtés. Sur cette fresque figure aussi Khosrow II dans sa cour. A droite de Mohammad Ali Mirzâ Dolatshâh se trouve un portrait en pied de son fils, Emâdodowleh Dolatshâh, qui porte une couronne sertie de pierres précieuses, tandis qu'à sa gauche se trouve son autre fils, Mohammad Hossein Mirzâ. Devant Mohammad Ali Mirzâ est dessiné un portrait en pied d'Âghâ Mirzâ Ghani, son intendant. Une épigraphe calligraphiée en écriture *nasta'ligh* insiste,



▲ Figure IV. Sarpol-e Zahâb, *Kil-e Dâud,* motif du mage mède en train de prier.

tel un slogan, sur la nécessité d'investir la moitié des revenus des champs agricoles dans les cérémonies de commémorations de l'Imam Hossein au mois de Moharram. Datant de 1821, cette gravure a été réalisée sur ordre d'Âghâ Mirzâ Ghani par Mirzâ Dj'afar le sculpteur (Figure III)

Les fresques religieuses

Comme les fresques royales représentant les rois, leurs victoires, les scènes de la chasse, et les réunions royales, les fresques religieuses ont une longue histoire. Il y avait durant la période mède des cavernes édifiées au cœur des montagnes, dans lesquelles se tenaient des cérémonies religieuses. Certains de ces lieux découverts aujourd'hui sont ornés de fresques religieuses préislamiques. Citons par exemple les œuvres découvertes dans la montagne Dokkân-e Dâud, sur le site rupestre achéménide de Kil-e Dâud, situé au sud de la ville de Sarpol-e Zahâb dans la province de Kermânshâh. (Figure IV) Les bas-reliefs découverts sur ce site montrent un mage tenant un *barsom* (sceptre religieux zoroastrien) qui étend ses mains vers l'est. Ce geste des mains en signe de respect signale que cet homme est en train de prier. Il porte un chapeau de mage, dont les bords tombent jusqu'au niveau de sa bouche. Certains chercheurs pensent que la montagne Dokkân-e Dâud pourrait abriter le tombeau d'Astyage, dernier roi mède. Selon eux, il y aurait eu devant ce bas-relief le motif d'un sacrificateur qui a été soit oublié, soit détruit.

Les cavernes du village Qiz Qapan constituent également un témoignage de l'art de la fresque et des bas-reliefs religieux de l'époque mède. Ce village est aujourd'hui situé au nord-est de l'Irak, à Sourdâshi, près de Souleimeniye. Selon Roman Ghirshman, les bas-reliefs de ce tombeau sont des symboles d'Ahurâ Mazdâ, de Mithra et d'Anahita, ou bien ceux d'Ahurâ Mazdâ, de Mâh et d'Anahita. (Figure V)

Sur une partie des bas-reliefs de Naqsh-e Rostam qui datent de l'époque achéménide, on voit le roi debout, un arc à la main, sur les marches d'une estrade. Le bout de cet arc, à l'instar des bas-reliefs de Qiz Qapan, se trouve sur la jambe gauche du roi dont la main droite est tendue en signe d'oraison vers un pot de feu. Dans la partie supérieure de l'œuvre se trouve une représentation d'Ahurâ Mazdâ, qui vole au-dessus de cette scène. La partie inférieure est décorée par vingt-



▲ Figure V. Bas-relief de la façade de la caverne de Qiz Qapan.



▲ Figure VI. Fresque au sujet religieux, œuvre de Hossein Qollar-Aqâssi

Les fresques religieuses atteignent leur point culminant sous la dynastie des Qâdjârs. Lors de la relative stabilité de la situation interne sous le règne de Fath-Ali Shâh la peinture, sortie de la cour, commence à devenir populaire. S'insérant désormais dans le cours des évolutions sociales, cet art se propose d'abord sous forme de fresques réalisées dans les sanctuaires.

huit sculptures qui, sur deux rangs, soutiennent le trône royal.

Après l'entrée de l'islam en Iran et l'apparition de l'art irano-islamique, la tradition de la peinture murale évolue, notamment dans les sanctuaires et les tombeaux sacrés. Plusieurs siècles plus tard, vers la fin de l'ère safavide, les peintres sortent de la cour pour brosser les scènes de la bataille de Karbalâ et du martyre de l'Imâm Hossein et de ses compagnons sur les murs des iwans des lieux saints.

Les fresques religieuses atteignent leur point culminant sous la dynastie des Qâdjârs. Lors de la relative stabilité de la situation interne sous le règne de Fath-Ali Shâh la peinture, sortie de la cour, commence à devenir populaire. S'insérant désormais dans le cours des évolutions sociales, cet art se propose d'abord sous forme de fresques réalisées dans les sanctuaires. Moyen d'expression des croyances des peintres, ces tableaux révèlent une préférence pour la mise en scène des événements du jour d'Âshurâ[2], le martyre de l'Imâm Hossein, ainsi que les portraits et les batailles de l'Imâm 'Ali. Les peintures consacrées à la bataille de Karbalâ, dont le récit donne naissance au genre théâtral du *ta'zieh*, ornent désormais de plus en plus les murs des *tekkiyeh*[3], des *hosseiniyeh*[4] et des sanctuaires. Dépourvus d'unité de temps et de lieu, ces tableaux exercent une influence spirituelle sur le spectateur qui, activant son imagination, le conduisent à se figurer et à narrer ces événements. (Figure VI)

Cette absence d'unité de temps et de lieu permet à ces peintures de raconter les scènes dans des temps et espaces différents. Elles s'affranchissent ainsi des frontières temporelles et spatiales de la peinture réaliste.

Dans ces œuvres, l'artiste met sur scène le point culminant du récit en mettant son héros au centre du tableau. Au-delà de ses penchants et goûts personnels, l'artiste a, dans ce type d'œuvre, vocation à se rapprocher de la sensibilité du peuple. Il conserve dans son œuvre les prototypes confessionnels et moraux de la société traditionnelle, qui relient la peinture aux idéaux collectifs. C'est ainsi qu'apparaît dans les fresques religieuses l'alliance du réalisme et de l'imagination.

Dans les fresques religieuses, les Imâms chiites, surtout l'Imâm Hossein, portent un turban vert et un grand manteau ou cape. Le récit des actes de bravoure des saints musulmans comme Ali al-Akbar ibn Hossein, Abbâs ibn Ali, et Qâsem ibn al-Hassan, est également narré par ces fresques. Ces derniers portent généralement une robe légère de couleur verte ou blanche, une armure, un *kolâh khud*[5] et des bottes. D'autres personnages figurent également sur ces peintures, à savoir les ennemis. Ces derniers, dont l'âme s'est obscurcie par le mal et l'ignorance, portent des vêtements rouges, avec une écharpe rouge autour de la taille qui cache toujours une dague. Ces personnages négatifs sont représentés avec des attributs soulignant leur méchanceté. Ce qui est important dans la réalisation de ces fresques est avant tout la mise en œuvre de la sacralité, de la fidélité aux idéaux des martyres de Karbalâ, et de la figure mythique des hommes saints.

Conclusion

Les fresques réalisées à l'époque qâdjâre se différencient les unes des autres du point de vue du contenu et de la forme. Les peintures aux thèmes royaux accordent une importance particulière au corps humain. Les personnages de ces œuvres ont une allure rigide qui permet au peintre de figurer leur gloire et parfois leur beauté. L'artiste dessine la vie quotidienne de la cour et des cérémonies royales. Ces hommes aux longues barbes et moustaches, à la taille fine et au regard fixe rappellent la somptuosité et l'égoïsme de la personne qui a commandé ces œuvres.

Le roi est toujours représenté sur son trône, comme s'il devait régner à jamais. Bien qu'un paysage naturel ou architectural constitue parfois le fond du tableau, ce sont toujours les rois, princes et courtisans qui font le sujet principal, et cela parce que ce style de peinture n'appartient qu'aux gens de la cour. Le peintre se plie aux règles de ce style, connu sous le nom de *peinture de cour.* C'est ce style rigide et imitatif, qui est donc requis pour brosser les sujets royaux.

Mais les fresques religieuses échappent à ces règles. Ces peintures se regroupent au fil du temps sous le style de ce qu'on appelle l'Ecole de la peinture de la Maison de café. Le temps et l'espace perdent leur importance dans la peinture des événements rituels chiites. Elle permet la figuration d'un espace sacré, celui de la fidélité aux idéaux des martyrs de Karbalâ, et des images mythiques de personnalités sacrées et de héros religieux dans ces œuvres. ■

* Asghar Pour Sârouyi, Samirâ, "Barresi-ye divârnegâri-hâ-ye qâdjâr bâ ta'kid bar mazâmin-e darbâri va mazhabi" (Etude de la peinture des fresques à l'ère qâdjâre. Cas des thèmes religieux et de cour), in *Pajouhesh-e Honar*, Printemps 2013, Première année, N° 1, pp. 97-102.

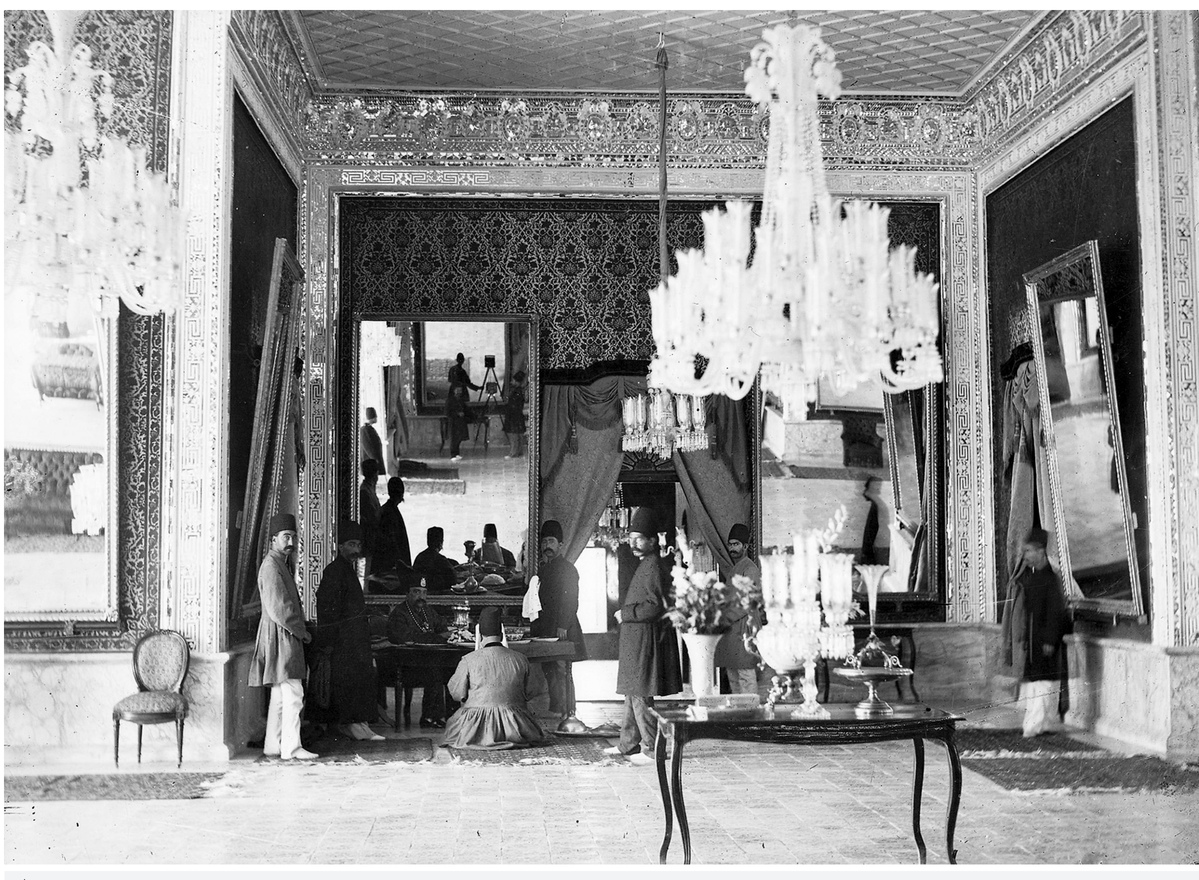
1. Les nombreuses guerres irano-ottomanes avaient à l'époque fait de cette anecdote historique un sujet populaire apprécié.

2. «Le 10 du mois de muharram de l'hégire lunaire, date anniversaire du martyre de l'Imâm Hossein à Kerbala. » (Shakourzâdeh, Ebrâhim, *Dictionnaire des termes techniques islamiques*, Téhéran, Samt, 1e édit., été 1996, p. 303)

3. Un *tekkiyeh* est un endroit généralement couvert et vaste spécifiquement conçu pour permettre les rassemblements et les cérémonies commémorant le martyre des Imâms chiites. Ces endroits sont en particulier à voir en Iran. Téhéran possédait jusqu'à cinquante *tekkiyeh* à l'époque qâdjâre.

4. Une *hosseiniyeh* (arabe: حسينيه) est une salle de congrégation où se tiennent les cérémonies rituelles chiites, en particulier celles associées à la commémoration du mois de Muharram. (Wikipédia, Hosseiniyeh.)

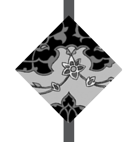
5. Le *kolâh khud* est le nom d'un type de casque utilisé par les Perses, les Indiens et l'Empire ottoman, constitué d'une coiffe en métal dont le haut est d'un seul tenant et auquel est accroché une cotte de mailles descendant sur l'arrière et les côtés du crâne. (Wikipédia, entrée «*kulah khud*»)



▲ Nâssereddin Shâh à son bureau, salle des miroirs, palais Sâhebqarâniyeh

Portrait de l'Iran du XIXe siècle et de ses premiers photographes

Shabâb Vahdati



Les débuts de la photographie en Iran remontent au règne de Mohammad Shâh et surtout de son fils et successeur, Nâssereddin Shâh. Figurant les coutumes du temps, les photos prises à cette époque constituent des documents précieux pour étudier la vie ordinaire, ainsi que l'organisation administrative de l'Iran au XIXe siècle.

Les photographes iraniens de l'époque qâdjâre se répartissent principalement en trois groupes:

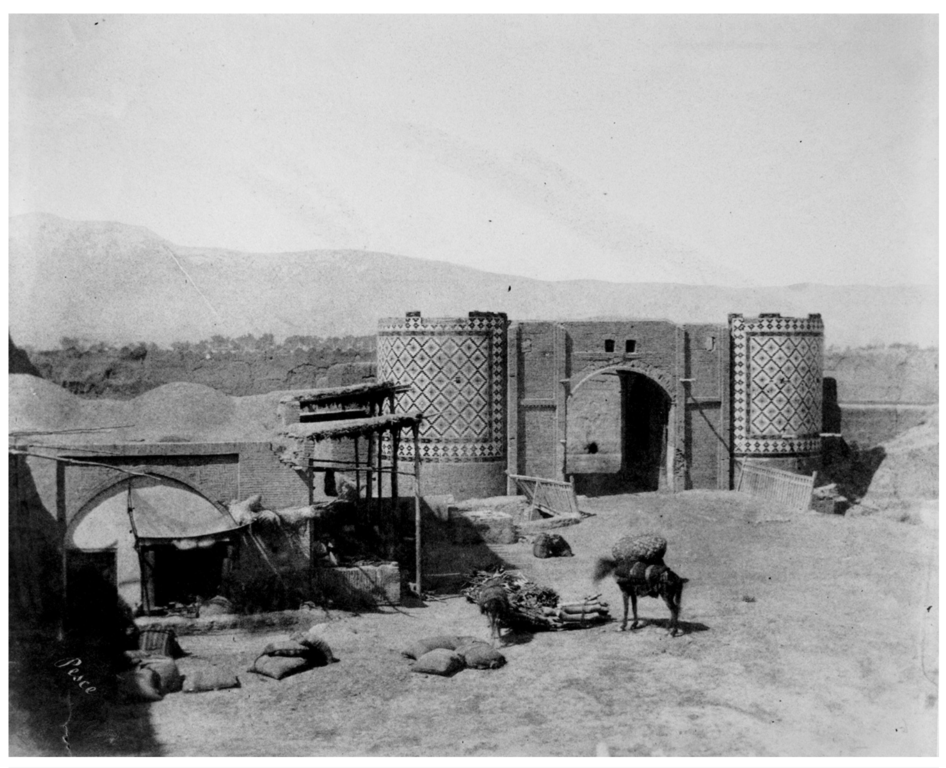
1. Ceux qui recherchaient la diversité culturelle, ethnographique et naturelle et travaillaient pour les instituts de recherche européens.
2. Les photographes iraniens qui expérimentaient les dernières découvertes techniques pour se distraire et sans but précis.

3. Les photographes professionnels qui gagnaient leur vie en pratiquant ce métier.

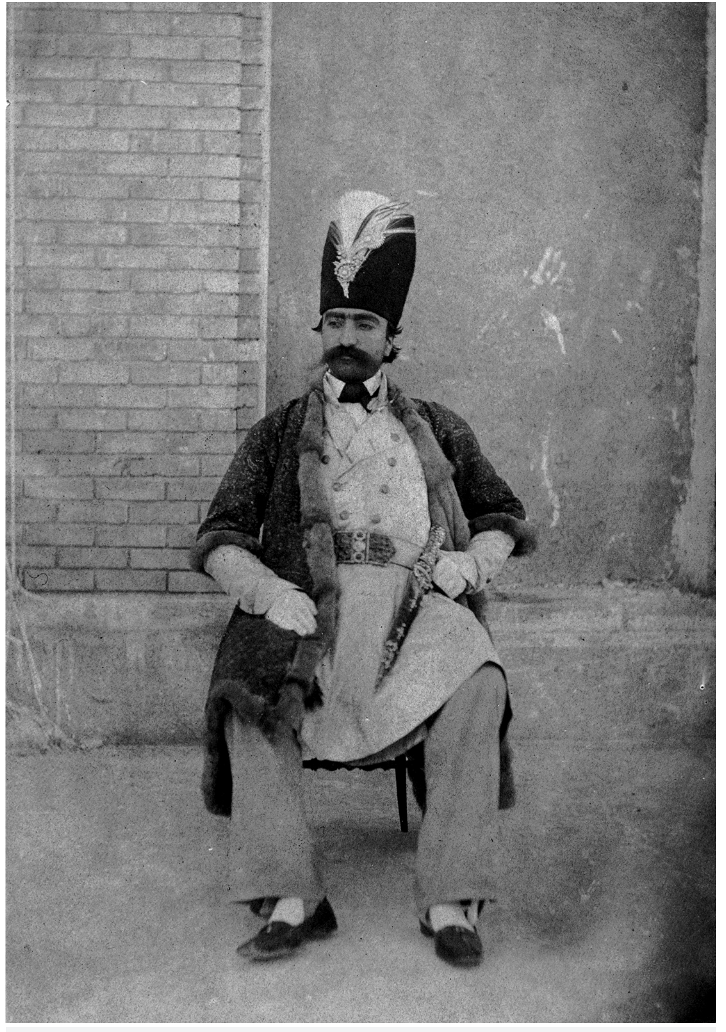
Les pionniers de la photographie en Iran, originaires de France, d'Autriche ou d'Italie, enseignaient à l'école Dâr-ol-Fonoun, école polytechnique fondée au départ pour former principalement des ingénieurs, des officiers de l'armée, des médecins et des traducteurs. Dix ans après sa création, en 1860, la photographie vient s'ajouter aux matières enseignées. L'un des premiers photographes en Iran fut le Français Jules Richard (1816-1891)[1], enseignant à Dâr-ol-Fonoun de 1844-1846.

Les pionniers de la photographie en Iran, originaires de France, d'Autriche ou d'Italie, enseignaient à l'école Dâr-ol-Fonoun, école polytechnique fondée au départ pour former principalement des ingénieurs, des officiers de l'armée, des médecins et des traducteurs. Dix ans après sa création, en 1860, la photographie vient s'ajouter aux matières enseignées. L'un des premiers photographes en Iran fut le Français Jules Richard (1816-1891), enseignant à Dâr-ol-Fonoun de 1844-1846.

L'une des premières collections de photos est l'œuvre de l'Italien Luigi Pesce (1828-1864), un colonel napolitain qui envoie cette série à Guillaume Ier, l'empereur d'Allemagne. Un autre album, dédié par Pesce au Metroplitan Museum of Art à New York, contient 75 photos



▲ Porte Dowlat, Téhéran, œuvre de l'Italien Luigi Pesce (1828-1864)



▲ Nâssereddin Shâh par Luigi Pesce

de palais, mosquées, portes de ville, mausolées, ponts et sites historiques. Les plus anciennes photos de cette collection datent de 1852. Un autre photographe italien est le célèbre Luigi Montabone dont la collection fut présentée à l'Exposition universelle de 1867 à Paris.

Lorsqu'en 1874, Nâssereddin Shâh effectue son second voyage en Europe, il y a, parmi ses compagnons, des amateurs de photographie. De retour en Iran, ces amateurs se mettent au travail sur la base des connaissances acquises lors de leur voyage. Ces derniers limitent toutefois leurs essais artistiques aux monuments et vieux édifices, pour respecter certaines interdictions.

Le premier photographe iranien est le prince Malek Ghâssem Mirzâ (1773-1815). Il travaille selon la méthode de Louis Daguerre, sur une surface d'argent pur. Nâssereddin Shâh, lui-même, fait partie des passionnés de cet art. Il a appris la photographie avec le Français Frances Carlhian (1818-1870). Le Tchèque August Karl Krziž (1814-1886), qui enseigne l'artillerie à Dâr-ol-Fonoun et le jeune diplomate russe Nicolaï Pavlov comptent parmi les autres photographes de cette période.

L'atelier de photographie ayant pris la première photo de nuit est celui de Jafar Khân Khâdem, situé près du carrefour de Hassan-Abâd. Exploitant la lumière artificielle d'une lampe électrique à incandescence classique, il réussit à photographier pendant la nuit.

La première femme photographe est Ezzat-Malek Khânum. Elle est l'épouse du ministre des Editions Mohammad-Hassan Khân E'temad-ol-Saltaneh. Elle apprend cette technique auprès de son cousin le prince Mohammad-Mirzâ. D'autres pionnières appartiennent à la famille de Mo'ayer-ol-Mamâlek. Les épouses des photographes se lancent également dans cet art. Citons Fâtemeh Soltân, épouse de Mirzâ Hassan-Ali et Ozrâ Khânum, épouse d'Aghâ Youssef. La femme et la fille d'Antoine Sevruguin comptent aussi parmi les premières photographes iraniennes.

Le photographe le plus important et le plus célèbre d'Iran est sans doute Antoine Sevruguin, auquel nous allons

consacrer la suite de cet article.

En 1830, le jeune Antoine Sevruguin vit à Téhéran avec sa famille. Son père diplomate, Vasili Sevryuguin, est en poste à l'ambassade russe en Iran. Il a deux passions: la lecture et l'équitation. Une chute de cheval lui est fatale, et le successeur au poste à l'ambassade offre à sa jeune veuve de l'épouser. Elle refuse et en conséquence, se retrouve privée de la pension de son mari et de son appartement, la bibliothèque ayant également été confisquée. Elle va d'abord à Tiflis, puis déménage à Agulis - connu aujourd'hui sous le nom d'Ashaghi Aylis - où la vie est moins chère.

A Agulis, Antoine et ses frères Kolya et Emmanuel reçoivent une recommandation d'un riche commerçant de Bakou. Kolya et Emmanuel émigrent à Bakou pour travailler en tant que comptables, mais Antoine va à Tiflis pour étudier la photographie.

Il commence à étudier sous la direction du célèbre photographe russe Dmitri Ivanovich Ermakov (1845-1916). Ce dernier voit sa vocation dans la représentation de la diversité ethnographique de la Russie. Ermakov est un ardent défenseur de l'idée qu'Antoine devrait voyager en Iran pour photographier le pays et ses habitants.

Au XIXe siècle, l'archéologie, la géographie et l'ethnologie considèrent la photographie comme le moyen idéal pour se documenter. Pour Antoine, qui est photographe professionnel et travaille avec des savants, c'est donc la question technique qui se pose en premier lieu. C'est bien plus tard qu'il découvre une nouvelle dimension dans la photographie, celle d'un art.



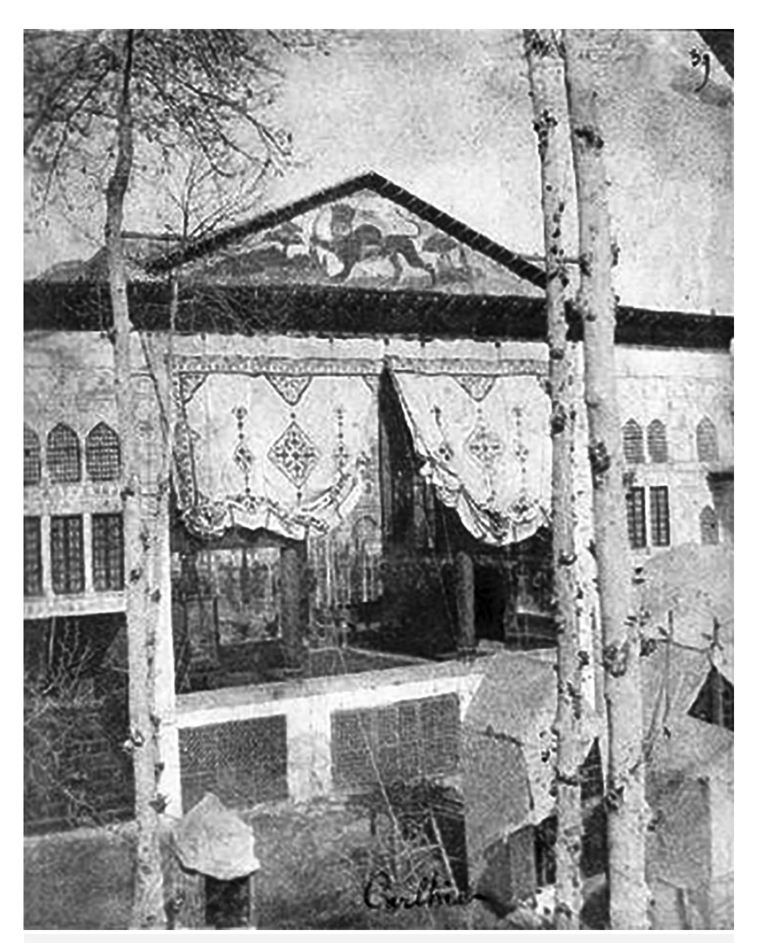
▲ Studio des deux frères Sevruguin au deuxième étage, la rue Alâoddowleh (Ferdowsi actuel), Téhéran

Dans les années 1870, Antoine et Emmanuel décident de créer une entreprise familiale en Iran. Ils s'installent d'abord à Tabriz, équipés d'un matériel photographique volumineux, lourd et coûteux. En 1883, après l'ouverture du premier studio de photographie à Tabriz, les deux frères s'installent à Téhéran pour ouvrir un studio au deuxième étage de la rue Alâoddowleh - devenue plus tard avenue Ferdowsi.

Dans les années 1870, Antoine et Emmanuel décident de créer une entreprise familiale en Iran. Ils s'installent d'abord à Tabriz, équipés d'un matériel photographique volumineux, lourd et coûteux. En 1883, après l'ouverture du premier studio de photographie à Tabriz, les deux frères s'installent à Téhéran pour ouvrir un studio au deuxième étage de la rue Alâoddowleh - devenue plus tard avenue Ferdowsi. Grâce à ses compétences, Antoine acquiert rapidement une grande renommée et ses clients sont les gens de la haute société. Bientôt, il devient le photographe de la



▲ Luigi Montabone à Zandjân



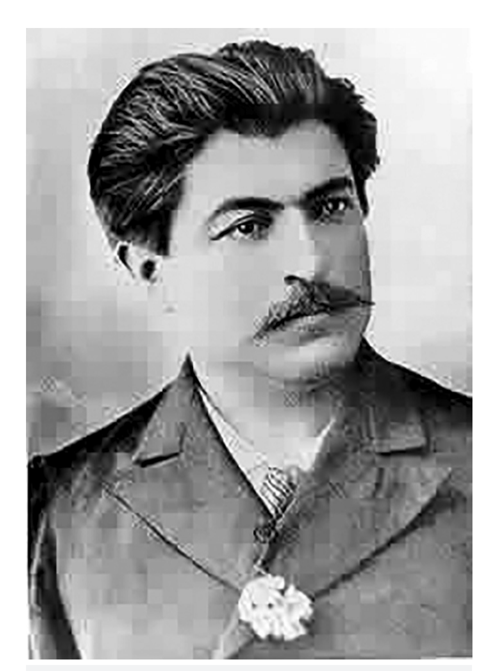
▲ Intérieur de l'un des palais du Shâh à Téhéran, œuvre du Français Frances Carlhian (1818-1870)

cour royale et reçoit du Shâh l'Ordre du Lion et du Soleil. Il est même autorisé à photographier le harem du roi. En Europe, il est distingué et remporte des médailles et des prix lors des expositions de photos à Bruxelles en 1897 et à Paris en 1900.

Ses services au studio convenaient au budget des familles. A l'époque, les voyageurs étrangers achetaient des albums sur la vie des Iraniens. Pour créer ces albums, Antoine photographiait la vie quotidienne et les monuments de l'Antiquité, sur la base de la technique documentaire qu'il avait apprise d'Ermakov.

Il travaillait dans son studio et dans les rues de Téhéran. Cependant, il ne pouvait pas installer ouvertement son équipement, car cela attirait l'attention et la curiosité de la foule. Il photographiait souvent en secret, par exemple les cérémonies du martyre de l'Imâm Hussein.

Les récits de voyage laissés par les Européens au XIXe siècle décrivent la capitale iranienne en période de déclin, avec des maisons en ruine, celles des pauvres semblables à des terriers de lapin et celles des riches cachées derrière de hauts murs monotones, en argile ou en brique. Le labyrinthe des rues étroites et inégales est recouvert de déchets et de matières fécales, car le système d'évacuation des eaux usées et des égouts est totalement absent. Même les grands monuments du passé, les palais et les mosquées sont à moitié détruits et endommagés. La majorité de la population vit dans la pauvreté et la faim. En raison des sécheresses de la seconde moitié du siècle, l'Iran souffre à quatre reprises d'une famine généralisée. Ces



▲ Antoine Sevruguin

Durant ces années, Sevruguin épousa Louise Gurguenian (1855-1950), une Arménienne de Téhéran avec qui il eut sept enfants. Grâce à son studio, Antoine et ses frères étaient relativement riches. Il possédait deux maisons à Téhéran et une villa à la campagne.

Antoine était un artiste passionné qui avait confié tout l'aspect commercial de son entreprise à son frère Emmanuel. Après la mort de ce dernier, Antoine participa de moins en moins à des expositions, recevant par conséquent moins de prix. Depuis son jeune âge, il

conditions de vie se reflètent dans les œuvres d'Antoine.

De 1870 à 1909, il voyage dans le Khorâssân, à Neyshâbour et à Suse. Sa collection de photos ethnographiques, qui continue de s'enrichir, est appréciée hors d'Iran. L'orientaliste, archéologue et historien allemand, Friedrich Sarre lui demande de photographier les monuments des empires achéménide et sassanide. Antoine accepte et malgré de nombreuses difficultés et des problèmes techniques, l'expédition est une grande réussite. Les photos paraissent dans le livre de Sarre nommé *Iranische Felsenreliefs*, publié en 1911 à Berlin, sans mentionner toutefois leur auteur. En raison de l'incertitude des questions de droit d'auteur dans le contrat entre Sevruguin et Sarre, la pleine propriété de toutes les images est transférée à ce dernier, puisqu'il avait payé le coût de l'expédition et chaque photo individuellement.



▲ Ezzat-Malek Khânum, la première femme photographe

était fasciné par la peinture et les miniatures persanes, par l'impressionnisme français et par Rembrandt. C'était aussi un fervent amoureux de la littérature, surtout de la poésie persane, russe, française ou arménienne. Il connaissait par cœur de longs passages du *Livre des Rois* de Ferdowsi.

Malgré son caractère aventurier, Sevruguin était renfermé et solitaire, parfois réticent à engager une conversation avec les autres. Néanmoins, il avait un large cercle d'amis: courtisans, chefs de tribus, intellectuels, diplomates, soufis… et il communiquait étroitement avec les derviches et les mendiants. Au dos de ses photos, il écrivait en guise de signature «Parvarde-ye Irân» ou «Elevé par l'Iran».

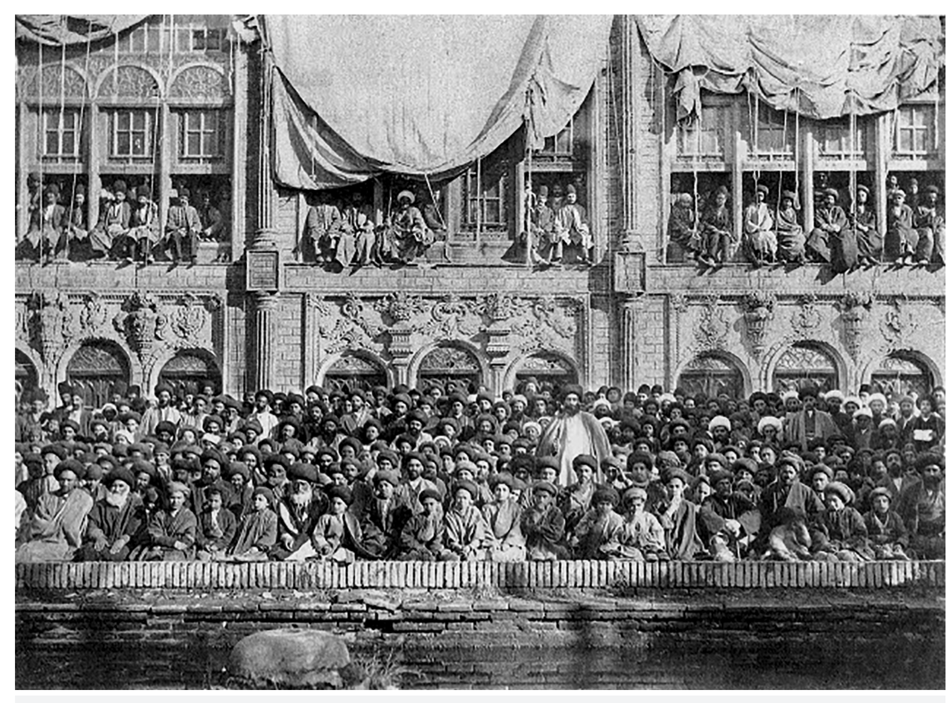
Il était proche du médecin autrichien du roi, Jakob Eduard Polak. Maîtrisant le persan, Polak visita longuement l'Iran et raconta ses voyages dans *Persien, Das Land und seine Bewohner*, publié à Vienne en 1865. C'était l'un des professeurs les plus célèbres de Dâr-ol-Fonoun. Polak encouragea Antoine à chercher à Vienne une nouvelle inspiration. Antoine partit donc en Autriche pour y mettre à jour sa technique et son équipement.

Au fil des ans, les techniques de

De 1870 à 1909, Antoine Sevruguin voyage dans le Khorâssân, à Neyshâbour et à Suse. Sa collection de photos ethnographiques, qui continue de s'enrichir, est appréciée hors d'Iran. L'orientaliste, archéologue et historien allemand, Friedrich Sarre lui demande de photographier les monuments des empires achéménide et sassanide.



▲ Rue Alâoddowleh (avenue Ferdowsi), œuvre d'Antoine Sevruguin, Téhéran



▲ Assemblée dans la maison de Vazir Nezam à l'occasion de l'anniversaire de la fille du Prophète

photographie s'étaient perfectionnées. Autrefois, il fallait des ânes pour transporter les tentes du laboratoire, de l'équipement et des plaques photographiques. Mais tout devenait beaucoup plus facile quand on n'avait plus besoin de découper les plaques de verre séparément et de les recouvrir d'une émulsion de collodion. Après plusieurs années passées à Vienne et des voyages courts dans d'autres villes européennes, Antoine retourna à Téhéran, muni d'appareils dernier cri et de nouveaux équipements techniques.

En Europe, il était considéré comme un Oriental, un Arménien d'Iran. Et en Iran, on le jugeait Européen, notamment en raison de son approche professionnelle et de sa maîtrise des dernières techniques de la photographie. L'Iran était ouvert à tous les pays européens, Nâssereddin Shâh étant favorable en surface aux idées européennes. Bien sûr, ces idées n'étaient accessibles qu'à la classe supérieure cosmopolite, et la plupart des Iraniens continuaient à mener un mode de vie traditionnel.



▲ Luigi Montabone à Qazvin


▲ Luigi Montabone à Tabriz

A Nâssereddin Shâh succèdent Mozaffarreddin Shâh et Mohammad-Ali Shâh, sous le règne desquels le pays est balayé par la Révolution constitutionnelle (de 1905 à 1911), déclenchée par un débat sur la possibilité d'introduire une Constitution délimitant les droits du monarque. Les efforts de modernisation entrepris par Nâssereddin Shâh sont jugés insuffisants ou en retard par rapport aux pays voisins et aux puissances coloniales. Il existe aussi un mouvement populaire contre la division du pays entre la Russie et la Grande-Bretagne. La confrontation conduit à une guerre civile entre les partisans du roi et le gouvernement constitutionnel. Comme beaucoup d'autres familles, les Sevruguin doivent chercher refuge dans une ambassade étrangère. Les opposants à la Constitution se réfugient à l'ambassade de Russie mais les Sevruguin, constitutionnalistes, se réfugient à l'ambassade britannique malgré leur passeport russe.

Les combattants anticonstitutionnels de la tribu Lor arrivent à Téhéran pour piller et incendier les maisons des constitutionnalistes. Zahiroddowleh est alors le gouverneur de Rasht, un constitutionnaliste notoire qui habite dans


▲ Funérailles de Nâssereddin Shâh, œuvre d'Abdollâh Mirzâ Qâdjâr, 1896

la même rue que les Sevruguin. La maison de Zahiroddowleh est donc incendiée et celles de son voisinage pillées. L'atelier d'Antoine, situé tout près de cette maison, est dévasté et de nombreuses plaques de verre brisées. Les sept mille négatifs restés intacts lorsque les troupes royalistes lors entrent dans l'atelier sont détruits par les soldats plus tard, car ces hommes étaient déçus de ne pouvoir trouver de l'argent ou des pierres précieuses. Plus tard, on a réussi à reconstituer deux mille d'entre eux, en en récupérant les fragments avec beaucoup de difficultés.

Antoine Sevruguin était au bord de la ruine, son art et ses œuvres détruits. Sa collection unique avait été détruite une fois pour toutes. Comme la reproduction de photos à partir de négatifs constituait la principale source de revenus pour sa famille, il était aussi au bord de la banqueroute financière. Il devint bientôt clair pour Antoine qu'il ne pouvait plus partir en expédition pour filmer. A partir de ce désastre, il s'est donc limité au travail en studio pour subvenir aux besoins de sa famille.

Mais la malchance ne s'est pas arrêtée là. Ce qui restait de sa collection ou ce qu'il avait péniblement reconstitué fut confisqué et détruit en grande partie sous le règne de Rezâ Shâh Pahlavi. Ce dernier voulait moderniser l'Iran à tout prix. Tout ce qui n'était pas «moderne» devait être détruit. Aux yeux des modernisateurs, les photos de Sevruguin exposaient l'ancien Iran, qui devait être rayé et effacé de la mémoire.

Antoine passa les trois ou quatre dernières années de sa vie dans la solitude. Il ne travaillait plus. Sa fille Maria reprit son studio. En 1933, Antoine-Khan Sevruguin décéda des suites d'une maladie rénale à Téhéran à l'âge de 103 ans. Maria prit la suite de l'entreprise familiale, et réussit même à retrouver certains des négatifs confisqués qu'elle fit sortir d'Iran avec l'aide de la mission presbytérienne américaine. La plupart de ces photos sont maintenant conservées dans les archives de la Smithsonian Institution à Washington. ■

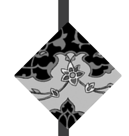
Ce qui restait de sa collection ou ce qu'il avait péniblement reconstitué fut confisqué et détruit en grande partie sous le règne de Rezâ Shâh Pahlavi. Ce dernier voulait moderniser l'Iran à tout prix. Tout ce qui n'était pas «moderne» devait être détruit. Aux yeux des modernisateurs, les photos de Sevruguin exposaient l'ancien Iran, qui devait être rayé et effacé de la mémoire.

Bibliographie et sitographie:

-Mossadegh, Hamid, *Târikhtcheh-ye zkkâsi dar Irân* (Petite histoire de la photographie en Iran), Jahân News, 1er Mehr 1388.
-Krasberg Ulrich, *Antoine Sevruguin: la photographie à l'époque qâdjâre,* (Antoine Sevruguin, obraz epokhi kadjarov), Mir, Moscou, 1992.
http://ramkastudio.com/
http://www.iranicaonline.org/articles/rishar-khan
http://www.iranicaonline.org/articles/sevruguin-antoin-1

Atiq Rahimi: une littérature de l'exil

Outhman Boutisane*



La littérature afghane contemporaine est le produit de l'exil. Les écrivains afghans éprouvent le besoin et la nécessité d'exprimer leur profond attachement à leur terre natale. Cette jeune littérature présente en réalité plusieurs formes d'exil et le prend comme un motif omniprésent de la quête de l'identité. Pour l'écrivain afghan, l'exil est cet élément déclencheur d'une recherche perpétuelle des origines. L'exil engendre le dépaysement et la distance, ce qui rend plus vifs et plus actuels les liens entre l'écrivain et son pays natal. L'écriture devient le moyen du retour à la terre natale à travers le texte. Ce retour est premièrement, un retour vers soi en traversant une pluralité de mondes.

Dans son livre *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Milan Kundera définit l'exilé comme celui:

«Qui vit à l'étranger marche dans un espace vide au-dessus de la terre sans le filet de protection que tend à tout être humain le pays qui est son propre pays, où il a sa famille, ses collègues, ses amis, et où il se fait comprendre sans peine dans la langue qu'il connaît depuis l'enfance.»[1]

L'écrivain afghan se sent étranger en arrivant dans le pays d'accueil (la France). Il essaye à travers l'écriture de faire ressortir ce sentiment intrinsèque de nostalgie par rapport à son pays natal car il sort de sa peau où la langue maternelle était son royaume pour se retrouver dans un univers anonyme, dans le vide. Il est certain que l'exil des écrivains afghans reste lié aux tensions géopolitiques, à la recherche de liberté, à la censure et aux conjonctures de crises sociales, économiques et politiques.

Jacques Mounier s'interroge sur les formes de l'exil. Pour lui, il ne s'agit pas seulement d'un déplacement spatial, mais peut être d'un déplacement dans la langue:

«Si l'exil est communément physique, c'est-à-dire spatial, géographique, n'existe-t-il pas également un exil culturel, un exil dans la culture, dans la langue ou les langages de l'autre et donc non seulement un rejet, un bannissement et un châtiment, mais aussi une incompréhension, une aliénation, une perte d'identité?»[2]

L'écriture est donc une patrie importante de l'exilé dans la mesure où elle permet le retour sur soi et la connaissance du monde. L'écriture, selon André Karatson, «*fait naître une réalité qui est pour ainsi dire consubstantielle au déraciné, une sorte de matrice autonome qui lui permet de vivre sa vie dans son propre espace.*»[3] L'exil est donc un déchirement, une source de souffrance mais aussi d'inspiration pour l'écrivain afghan. L'acte d'écrire s'avère étroitement lié à l'expérience de l'exil. Innombrables en effet sont les œuvres artistiques créées à partir d'une expérience de déplacement volontaire ou involontaire. Atiq Rahimi a su nous démontrer à quel point l'exil peut enrichir la matière de son œuvre:

«*On reste toujours à la recherche de traces. Bien des familles ont vécu des violences plus atroces que moi, mais que faire ensuite de cette violence? Plutôt que la dépression, la vengeance, j'ai préféré la transformer en quelque chose qui dépasse ma personne, qui place l'individu au cœur de l'humanité. Grâce à la littérature, j'ai la possibilité de nommer cette souffrance et de transformer une blessure personnelle en une blessure collective.*»[4]

L'exil renforce le sentiment d'appartenance à la terre natale. Rahimi fait de son écriture une voix plurielle capable de transformer sa blessure personnelle en une blessure collective.

L'auteur, témoin de la mémoire collective, crée une sorte de rencontre entre deux mondes en faisant

coïncider, par son propre style, une réalité objective et une réalité fictive. À côté de son expérience personnelle, c'est-à-dire son propre parcours, sa psychologie, sa vision du monde, ses caractéristiques morales et intellectuelles, il existe tout un ordre du monde extérieur à lui (et au texte) qui l'environne et l'influence.

L'exil, en ce sens, est un enrichissement pour l'œuvre littéraire parce qu'il favorise son ouverture. Rahimi développe dans son œuvre *La Ballade du calame* sa position face à l'exil. Enracinement, liberté d'expression, enchantement culturel, l'autre recherché, corps nomade, tous ces mots prennent leur importance dans cette œuvre. Nombreux sont les écrivains afghans éloignés de leur terre. Ils se sont exprimés sur cette expérience chacun dans une langue singulière et différente.

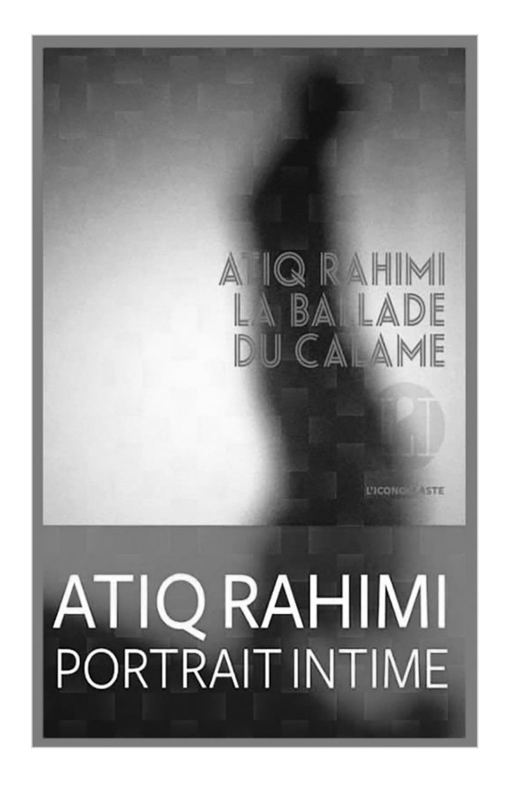
a- Le choix d'une nouvelle langue:

Opter pour une nouvelle langue répond souvent à une nécessité de parler de sa souffrance dans la langue de l'autre. L'écriture demeure donc une ouverture sur l'autre dans sa diversité linguistique et culturelle. L'écriture est donc l'occasion de développer un sentiment d'appartenance à travers un nouvel espace linguistique capable de briser les frontières du silence et du tabou, capable de donner au «je» écrivant cette liberté recherchée pour s'exprimer aisément sur des sujets qui choquent parfois. Ainsi se manifeste la volonté de ne pas sombrer dans l'étroitesse de la langue maternelle:

«J'appartiens à une culture du verbal: le verbe l'emporte toujours sur l'image. Je viens d'un pays, d'une religion, d'une culture dans laquelle on a du mal à écrire sur sa vie intime, sur sa pensée intime. Par pudeur, par tabou, peu importe. La parole a une telle importance qu'on a du mal à la saisir. Ici, la devise, c'est: "To be or not to be.»[5]

Pour l'écrivain afghan, l'exil est cet élément déclencheur d'une recherche perpétuelle des origines. L'exil engendre le dépaysement et la distance, ce qui rend plus vifs et plus actuels les liens entre l'écrivain et son pays natal. L'écriture devient le moyen du retour à la terre natale à travers le texte. Ce retour est premièrement, un retour vers soi en traversant une pluralité de mondes.

Rahimi a choisi d'écrire en français pour décrire son exil qui semble toujours indéfinissable, et se présente comme une voie obscure sans fin. L'adoption d'une nouvelle langue est considérée comme l'une des méthodes les plus efficaces pour



construire une identité plurielle, voire culturelle. L'écrivain exilé éprouve le besoin de se familiariser avec sa société d'accueil, ce qui crée chez lui un désir de revendiquer son attachement au pays natal.

Simon Harel pense que le choix d'une nouvelle langue permet la rencontre de l'autre, et donc un lien encore plus palpable s'élabore:

«Écrire en français pour partager ce sentiment de dépossession, de dépaysement, de recherche acharnée d'un pays perdu qu'on retrouve momentanément en sachant bien qu'on le perdra encore, puisque rien n'est jamais définitivement donné. Car écrire, c'est tenter de rejoindre l'autre dans les lignes.»[6]

Opter pour une nouvelle langue répond souvent à une nécessité de parler de sa souffrance dans la langue de l'autre. L'écriture demeure donc une ouverture sur l'autre dans sa diversité linguistique et culturelle. L'écriture est donc l'occasion de développer un sentiment d'appartenance à travers un nouvel espace linguistique capable de briser les frontières du silence et du tabou, capable de donner au «je» écrivant cette liberté recherchée pour s'exprimer aisément sur des sujets qui choquent parfois.

Atiq Rahimi voit également derrière ce choix langagier la possibilité de chercher ses racines perdues. La question de la langue se trouve clairement exposée, notamment à travers la référence à Victor Hugo et sa célèbre phrase sur l'exil: «*l'exil est une espèce de longue insomnie.*»[7] Trente ans d'exil ne s'écrivent pas, impossible de retracer la même souffrance et les mêmes instants. Rahimi le dit clairement dans son ouvrage : l'exil n'est pas une affaire sur commande. Pour lui, écrire l'exil c'est vivre encore une fois l'exil et l'angoisse qui va avec. Il s'y essaie pourtant. Il noircit des pages et calligraphie des lettres en arabe, mais il y a toujours quelque chose qui manque à ses croquis:

«L'exil ne s'écrit pas. Il se vit. Il se vit une seule fois, comme une expérience originelle, qui se révèle et révèle dans la seule voie qui est celle de la création. (...) Aussi l'ai-je quitté en espérant retrouver mes clefs là où il y a de la lumière, de la liberté, de la dignité... tout en sachant que je ne les retrouverai jamais. Toute création en exil est la recherche permanente de ces clefs perdues.»[8]

Le discours de l'exilé devient alors une recherche des origines traversant les frontières de la langue et de la culture. Les clefs perdues désignent les racines du pays natal, de la langue maternelle. L'écriture intervient comme le seul moyen qui permet la quête et l'interrogation de et sur soi. Cette quête implique un renversement ontologique de l'ici (pays d'accueil) et de l'ailleurs (pays natal) qui s'opère dans et par l'écriture. L'exil est également le lieu de reconstruction de ce passé perdu, parce qu'il est mémoire de lieux, d'identité, que l'exilé interroge, l'écriture est alors aussi espace de mémoire:

«C'est dans ce vide, en pleine nuit blanche, que quelque chose vibre en moi. D'abord doucement; puis

spasmodiquement, comme pour mouvoir la mémoire de ma main et raviver les souvenirs d'enfance de mes doigts…» [9]

Donc, derrière ce qui apparaît comme jaillissement de souvenirs d'un sujet fragile emporté par la mémoire vers un passé lointain, il y a une sensibilité ravivée par l'exil.

b- Le déracinement:

L'exil est une expérience de l'écart, le lieu d'une déchirure existentielle qui habite l'esprit du sujet créateur. L'écrivain afghan est avant tout un être déraciné de sa terre, éloigné de sa famille, réfugié dans la terre de l'autre. De fait, l'exil engendre un discours du manque reflétant une crise identitaire profonde. Le déracinement donne lieu à l'insatisfaction, à l'étrangeté, à un jeu permanent de l'altérité et de l'identité. L'écrivain exilé est un déraciné étranger tel que défini par Julia Kristeva:

«N'appartenir à aucun lieu, aucun temps, aucun amour. L'origine perdue, l'enracinement impossible, la mémoire plongeante, le présent en suspens. L'espace de l'étranger est un train en marche, un avion en vol, la transition même qui exclut l'arrêt. De repères, point. Son temps? Celui d'une résurrection qui se souvient de la mort et d'avant, mais manque la gloire d'être au-delà: juste l'impression d'un sursis, d'avoir échappé.»[10]

Atiq Rahimi est également de cette race et va jusqu'à déraciner le corps de son frère:

«Ton frère disait que pour lui l'exil, c'était mourir et être enterré loin de sa patrie, et pour cette raison, il préféra rester. Mais à présent, son corps ne repose pas dans sa terre. Dans sa mort, ils ont condamné son cadavre à l'exil.»[11]

Le sentiment de déracinement est vécu comme une déterritorialisation du sujet de sa terre d'origine, ce qui implique un renversement de l'ici et de l'ailleurs qui s'opère dans et par l'écriture. Le discours de l'exilé devient alors un discours de la marge, c'est-à-dire que le sujet écrivant est souvent en mouvance entre l'ici (lieu d'exil) et l'ailleurs (terre promise). Le hors place est pour Atiq Rahimi une donnée de base de l'exil, le retour à la patrie explique sa nostalgie des origines et renforce son attachement à cet ailleurs perdu. Le «je» écrivant s'accroche au sol de sa terre natale, à la maison de son enfance:

«L'exil, tout est dit dans ses racines. Qu'il vienne de essil*, signifiant ravage, destruction…ou de* exsolo*, hors du sol, arraché au sol, il s'agit d'un état, d'un mouvement de séparation d'avec son espace vital. Mais pas n'importe lequel. Cet espace est la terre d'origine, où je suis né; c'est la ville où j'ai découvert mes repères, le ciel, les montagnes, les rues, la société…c'est la maison où j'ai joué, pleuré, ri, crié, où j'ai nommé le*

L'écrivain afghan est avant tout un être déraciné de sa terre, éloigné de sa famille, réfugié dans la terre de l'autre. De fait, l'exil engendre un discours du manque reflétant une crise identitaire profonde. Le déracinement donne lieu à l'insatisfaction, à l'étrangeté, à un jeu permanent de l'altérité et de l'identité.



▲ Atiq Rahimi

Je ne sais plus séparer de l'exil ni mon identité ni ma création. Même si je retourne dans mon pays d'origine après dix-huit ans d'exil.

monde.»[12]

Le «je» écrivant est tiraillé entre deux espaces; un ici d'exil caractérisé par l'étrangeté, la souffrance et la solitude, et un ailleurs lointain qui renvoie à l'enfance, à l'aliénation et au déracinement. La dualité du discours de l'exil se présente comme projective et devient rétroactive dans le sens que le sujet se mouvant entre ces deux espaces afin de conquérir une identité perdue, elle renvoie l'exil à sa source, à sa première fracture, à la question de n'être ni tout à fait le même ni tout à fait un autre:

«Je ne sais plus séparer de l'exil ni mon identité ni ma création. Même si je retourne dans mon pays d'origine après dix-huit ans d'exil. Nous sommes en janvier 2002. Je retrouve une terre indignée sous le fouet de l'armée des ténèbres, les Talibans; meurtrie sous les bottes rouges de l'armée soviétique; détruite par la guerre civile, la haine, la vengeance. Sur cette terre, je ne me suis pas reconnu. Mes clefs imaginaires, créées en exil, n'ouvraient plus la porte de la maison de mon enfance.»[13]

Le «je» écrivant recourt à l'écriture pour survivre, pour donner un sens à son déracinement en justifiant son départ vers une autre terre. De ce fait, l'écriture intervient comme une quête et interrogation de et sur soi, qui devient quête des origines. Le discours de l'exil est donc traversé par une remise en question de l'espace qui favorise l'identification du sujet.

Ce profond attachement représente précisément pour Rahimi l'attrait principal de sa recherche, c'est-à-dire que le déracinement crée une sorte de motivation pour le «je» écrivant qui ne cesse de réclamer son appartenance géographique et ethnique. Le recours à l'acte d'écriture permet d'établir un lien avec le passé. *La Ballade du calame* nous présente un «je» souffrant, traversé souvent par le vide. Il se sent intrinsèquement déraciné, étranger en son pays d'exil. Le déracinement est en ce sens, une expérience douloureuse qui troue l'identité et donne lieu au sentiment du vide que le mouvement du corps ne peut combler:

«C'est un corps qui ne comble pas le vide, il le révèle. Ce vide qui est en moi. Ce vide qui est dans le vide. Qui peut décrire ce que je vis dans ce vertige? Ce vide est l'espace de l'exil. L'exil des corps volatiles.»[14]

Le vide est perçu comme un espace symbolique qui reflète la psychologie du sujet écrivant. Le «je» n'est en fin de compte que le symbole d'une réalité afghane qui le dépasse et dont il est le reflet. Ce vide insaisissable est le résultat de la souffrance identitaire due au déracinement. *La Ballade du calame*, de

ce fait, se déploie comme une remise en question de ce sentiment de vide perpétuel. Sans cesse, l'exil pose de nouvelles questions et devient une source importante de la création littéraire rahimienne. Le «je écrivant est donc l'image synthétique de tous les Afghans exilés. L'exil achemine l'écrivain vers l'épanouissement de son écriture: il est une vie autre, une aventure géographique et culturelle qui devient par le biais des mots, une aventure textuelle dans laquelle l'auteur puise un enrichissement, une nécessité et un besoin incessant d'écrire.

Cependant, chez Atiq Rahimi, cet exil permet le retour «chez soi», contribue au changement permanent de l'espace qui influence profondément sur l'état psychologique de ce «je» en quête de sens. Si l'exil a un enjeu politique évident, il a aussi des enjeux autres. Dont un enjeu littéraire. L'évolution identitaire de l'exilé, qui est souvent contradictoire, produit parfois le désir de s'exprimer par l'écrit. Notre auteur est conscient du fait que les mots ont le pouvoir de rendre tout vivant. Il produit donc une image réaliste de lui-même et cela, dans une tentative de se retrouver dans la terre de l'autre, le pays d'accueil.

Trente ans d'exil ne s'écrivent pas, impossible de retracer la même souffrance et les mêmes instants. Rahimi le dit clairement dans son ouvrage: l'exil n'est pas une affaire sur commande. Pour lui, écrire l'exil c'est vivre encore une fois l'exil et l'angoisse qui va avec. Il s'y essaie pourtant. Il noircit des pages et calligraphie des lettres en arabe, mais il y a toujours quelque chose qui manque à ses croquis.

L'exil est une expérience pesante, insupportable, au point où elle motive l'écrivain à quitter sa zone d'ombre pour se livrer au monde avec toutes ses blessures existentielles. L'écrivain exilé manifeste sa différence tout en insistant sur son identité. Il n'est plus Afghan puisqu'il écrit en français, mais il refuse de détruire les valeurs de son pays d'origine comme s'il s'agissait d'une fatalité inchangeable. Revendiquer son identité est donc, un acte de vie, une résistance en somme. ■

* Spécialiste de littérature afghane contemporaine

1. Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1984, p. 116.
2. Jacques Mounier, *Exil et Littérature*, Grenoble, Ellug, 1986, p. 5.
3. André Karatson, *Déracinement et littérature*, Lille, UCG, 1982, p. 37.
4. http://lemainelivres.blogs.lemainelibre.fr/atiq-rahimi-d%E2%80%99exil-et-de-desir-09-10-2015-602
5. Nils C. Ahl «Atiq Rahimi, écrivain construit par l'exil », le monde, consulté le 23/12/2017. Voir le lien suivant: http://www.lemonde.fr/livres/article/2015/11/04/atiq-rahimi-fait-par-l-exil_4803070_3260.html
6. Simon Harel, *L'Etranger dans tous ses états. Enjeux culturels et littéraires*, Montréal, XYZ éditeur, 1992. p. 60.
7. Atiq Rhimi, *La Ballade du calame*, *op. cit*. p. 65.
8. Ibid. p. 98-100.
9. Ibid. p. 68.
10. Julia Kristeva, *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988, p. 17-18.
11. Atiq Rahimi, *Le Retour imaginaire*, *op. cit*. p. 112.
12. Atiq Rahimi, *La Ballade du calame*, *op. cit*, p. 102-103.
13. Ibid. p. 101.
14. Ibid. p. 154.



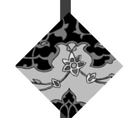
59

Gilbert Lazard (1920-2018)

Babak Ershadi

«Qui doit n'avoir un jour pour couche qu'une pauvre poignée de terre
Qu'a-t-il à faire d'édifices bâtis pour atteindre le ciel?
Ô ma beauté de Canaan, le trône d'Égypte t'attend,
Voici venu le temps prescrit de dire adieu à la prison.»

Extrait d'un ghazal de Hafez,
traduit par M. Gilbert Lazard
(«Cent un Ghazals amoureux», 2010)



M. Gilbert Lazard, linguiste et iranologue français, s'est éteint le 6 septembre 2018 à l'âge de 98 ans à Paris. Il est l'auteur de nombreux ouvrages liés à l'Iran et à la langue persane, dont une *Grammaire du persan contemporain* (1957) et un *Dictionnaire persan-français* (1990).



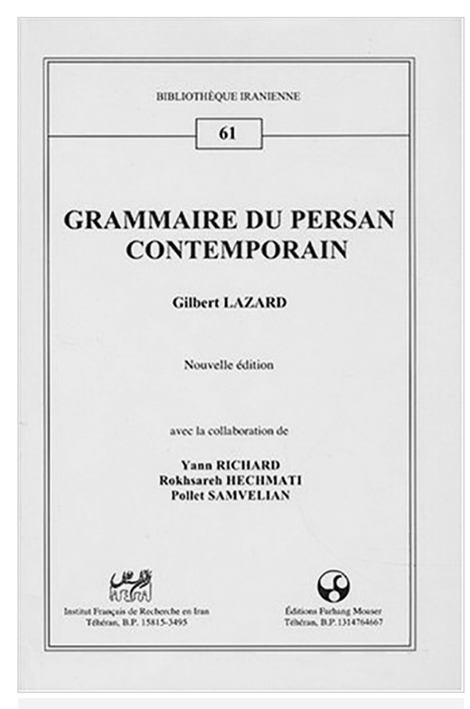
▲Gilbert Lazard, photo prise en 2013.

* * *

Gilbert Lazard naquit le 4 février 1920 à Paris. Licencié ès lettres en 1939, il fut reçu à l'École normale supérieure de Paris un an plus tard quand il fut mobilisé en juin 1940, puis incorporé aux Chantiers de la jeunesse. En effet, l'armistice du 22 juin 1940 avait supprimé le service militaire obligatoire en France sous l'occupation allemande. Les Chantiers de la jeunesse française étaient une organisation paramilitaire (créée en juillet 1940) qui servait de substitut au service militaire. Dès 1943, Gilbert Lazard entra dans la Résistance, en devenant membre du Mouvement de libération nationale (MLN). En mai 1944, il fut arrêté par la Gestapo et déporté au camp de concentration de Dachau, près de Munich (sud de l'Allemagne), de juillet 1944 à mai 1945.

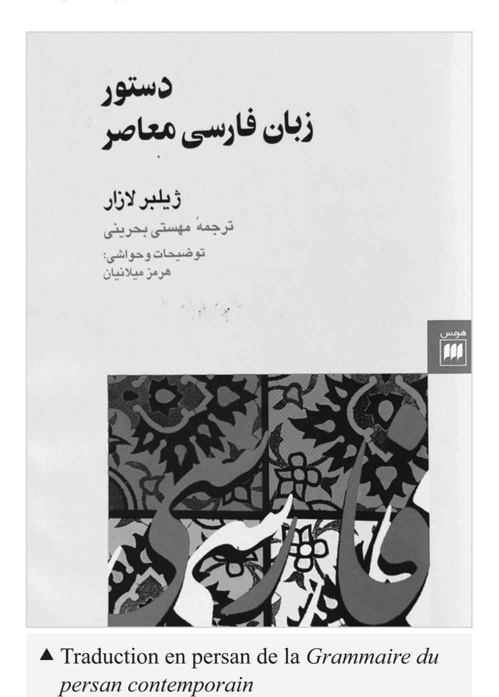
Après la Libération et la fin de la Seconde Guerre mondiale, Gilbert Lazard passa son agrégation de grammaire en 1946 alors qu'il avait 26 ans. Il obtint deux ans plus tard son diplôme en langue persane à l'École nationale des langues orientales vivantes (aujourd'hui, Institut National des Langues et Civilisations Orientales, INALCO). Pendant cette même période, Lazard commença sa carrière professionnelle de chercheur au CNRS (Centre national de la recherche scientifique). Il y fut attaché de recherches de 1947 à 1958. Ce fut son professeur à l'INALCO, M. Henri Massé (1886-1969), orientaliste français et iranologue de renom, qui lui conseilla d'apprendre la langue persane.

Après avoir obtenu son diplôme de langue persane à Paris, Gilbert Lazard se rendit en Iran en 1948 et y



▲ *Grammaire du persan contemporain*, nouvelle édition.

séjourna pendant deux ans d'affilée. Son épouse, Madeleine Lazard, était critique littéraire.



▲ Traduction en persan de la *Grammaire du persan contemporain*

▲ *Dictionnaire persan-français*, nouvelle édition sortie en 2017.

Dès son arrivée à Téhéran, il se présenta à Ali-Akbar Siyâssi (1896-1990), résident fondateur de l'Université de Téhéran (1942-1954). À l'Université de Téhéran, Lazard participa aux cours des grands maîtres de la langue et de littérature persanes comme Badiozzamân Forouzânfar (1904-1970), Modjtabâ Minovi (1903-1977), Zabihollah Safâ

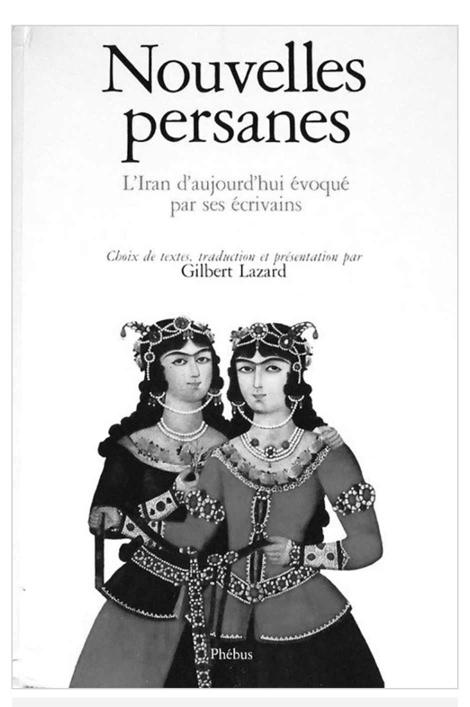
À l'Université de Téhéran, Lazard participa aux cours des grands maîtres de la langue et de littérature persanes comme Badiozzamân Forouzânfar, Modjtabâ Minovi, Zabihollah Safâ, ou encore Parviz Natel-Khanlari. Gilbert Lazard connaissait également le célèbre auteur du dictionnaire Dehkhodâ, Ali Akbar Dehkhodâ, et lui rendait régulièrement visite.



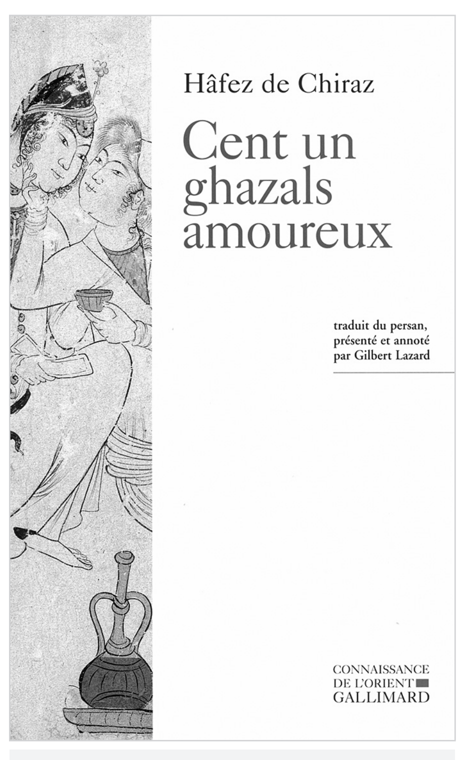
▲ Le professeur Gilbert Lazard à la Maison de culture de l’Iran à Paris en 2017.

(1911-1999), ou encore Parviz Natel-Khanlari (1914-1990). Gilbert Lazard connaissait également le célèbre auteur du dictionnaire Dehkhodâ, Ali Akbar Dehkhodâ (1879-1959), et lui rendait régulièrement visite.

Sa *Grammaire du persan contemporain* fut publiée pour la première fois en 1957 à Paris. Il soutint sa thèse de doctorat ès lettres intitulée «La langue des plus anciens monuments de la prose



▲ *Nouvelles persanes, L’Iran d’aujourd’hui évoqué par ses écrivains*



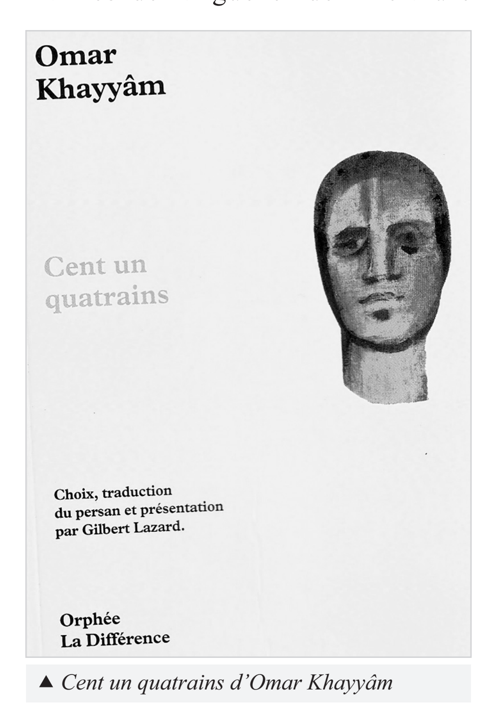
▲ *Cent un ghazals amoureux de Hâfez de Chiraz* (2010)

persane», présentée à la Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Paris. Sa thèse complémentaire, intitulée «Les Premiers poètes persans (IXe-Xe siècles)», est une traduction d'extraits de la poésie ancienne iranienne.

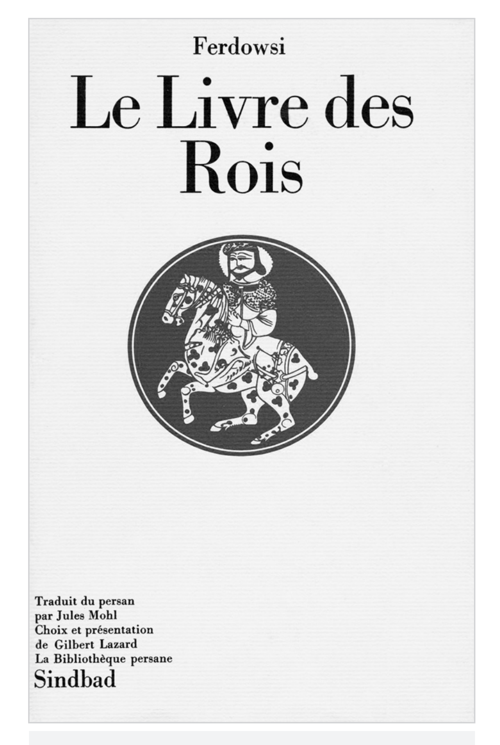
Gilbert Lazard fut professeur à l'INALCO pendant huit ans de 1958 à 1966. Dans le même temps, il fut chargé de conférences sur la civilisation iranienne à la Sorbonne. Il devint maître de conférences en 1966 avant de devenir professeur titulaire d'abord à la faculté des lettres de Paris, puis à l'université de la Sorbonne nouvelle (Paris III).

De 1972 à 1990, il fut directeur d'études de linguistique et philologie iranienne à l'École pratique des hautes études (EPHE). Il était membre de plusieurs sociétés scientifiques comme l'Association pour l'avancement des études iraniennes, dont il fut président, ou la Société de linguistique de Paris.

Parmi les élèves de Gilbert Lazard, certains sont devenus plus tard de grands maîtres de langue et de littérature persanes, dont Charles-Henri de Fouchécour qui a traduit en français les ghazals de Hâfez ainsi que *La quête du Joyau, Paroles de Shams de Tabriz*.



▲ *Cent un quatrains d'Omar Khayyâm*

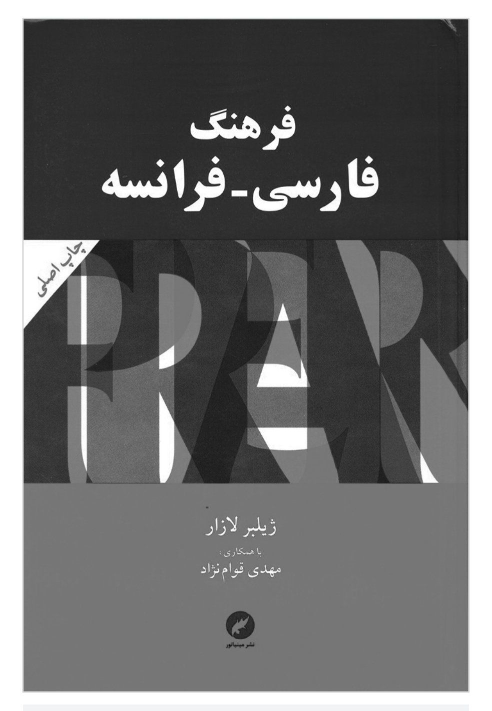


▲ *Le Livre des Rois* de Ferdowsi, révision de la traduction de Jules Mohl.

En 2016, Gilbert Lazard devint membre honorifique de l'Académie iranienne de la langue et de la littérature persanes. Un an plus tard, la Fondation Mahmoud Afshâr lui décerna son prix annuel.

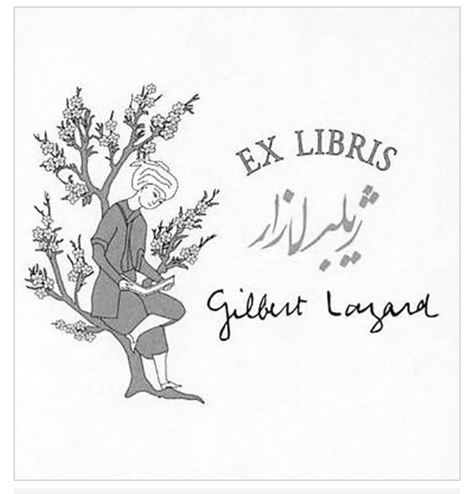
Gilbert Lazard est auteur de plusieurs ouvrages sur la langue et la littérature persanes dont les plus célèbres sont: *Grammaire du persan contemporain* (1957), *La langue des plus anciens monuments de la prose persane* (1963), *Dictionnaire persan-français* (1990) et *La formation de la langue persane* (1995).

Il a traduit aussi de nombreux ouvrages littéraires et poétiques persans, parmi lesquels des œuvres classiques et modernes comme *Les Premiers Poètes*



▲ Couverture en persan du *Dictionnaire persan-français*

persans (IXe et Xe siècles) (1963), *Anthologie de la poésie persane (XIe-XXe siècles)* (1964), *Nouvelles persanes* (1980), *Trois gouttes de sang* de Sâdegh Hedâyat (1988), *Cent un quatrains d'Omar Khayyâm* (1997), *Cent un ghazals amoureux de Hâfez* (2010).



▲ Ex-Libris de Gilbert Lazard, pour sa bibliothèque de travail dont il a fait don à l'Institut d'études iraniennes (IEI).

* * *

Voici un extrait de «Une lignée exceptionnelle d'auteurs de génie», article signé par Gilbert Lazard en 1965:

Le «Livre des rois»

Les Iraniens ont la tête épique. Firdousi, né il y a un peu plus de mille ans, donna une forme définitive à l'immense matière héritée du passé. Son Livre des rois, qui fut au siècle dernier entièrement traduit en français par Jules Mohl, est un poème unique en son genre. Long de cent mille vers, il raconte en une langue éclatante la geste de cinquante rois qui firent l'Iran, de la création du monde à la conquête musulmane. Légende, histoire, romans d'amour, maximes de sagesse séculaire, c'est une véritable somme de la «vision du monde» iranienne, animée d'un souffle qui ne faiblit presque jamais.

Après Firdousi, l'inspiration épique se tarit assez vite et fait place à un genre voisin, le roman en vers, qui resta cultivé de longs siècles. Le maître est, au XIIe siècle, Nezâmi, qui raconte, en des poèmes serrés, ciselés comme des pièces d'orfèvrerie, les amours célèbres de la légende iranienne ou arabe et les aventures du roi Bahram Gour et des

princesses des sept climats, ses épouses.

En poésie lyrique, la forme la plus ancienne est le lyrisme d'apparat, imité de la poésie arabe, qui comporte obligatoirement la louange d'un prince ou de quelque patron. Si cette partie panégyrique a perdu naturellement beaucoup de son intérêt, les parties proprement lyriques, vers d'amour, description de la nature, chants de fête, poèmes bachiques, méditation morale, gardent tout leur charme. Fondé par Roudaki (Xe siècle), qui, tel notre Ronsard, chantait les joies de la jeunesse et la tristesse du temps qui passe, ce genre de poésie n'a jamais cessé d'être cultivé, mais il connut son plus grand éclat du Xe au XIIe siècle.

Omar Khayyâm, poète maudit

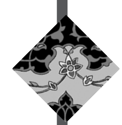
Une autre forme, plus typiquement persane, s'est alors développée, en liaison avec de nouveaux mouvements de pensée, dont l'origine est à chercher hors des cours princières. Omar Khayyâm, isolé, poète maudit ou tout au moins suspect, avait au XIe siècle exprimé dans des quatrains parfaits l'angoisse métaphysique et le mépris des fausses consolations. Cette inspiration pessimiste et sceptique s'est perpétuée après lui, vivace, mais plus ou moins clandestine. Les courants littéraires majeurs suivirent une autre voie. L'époque classique, du XIIIe au XVe siècle, est celle de l'alliance de la littérature et de la mystique. Le soufisme, mysticisme musulman, fait de religiosité intime et de métaphysique panthéiste, se prêtait éminemment à l'expression poétique, effusion lyrique ou prédication enthousiaste toute chargée de symboles. Cette poésie atteint son apogée au XIIIe siècle avec Djalâleddine Roumi, dont l'œuvre à la fois ardente et sage, pénétrée de transcendance et riche de vie charnelle, unit l'élan mystique, l'érudition, une imagination inépuisable et une verve presque populaire.

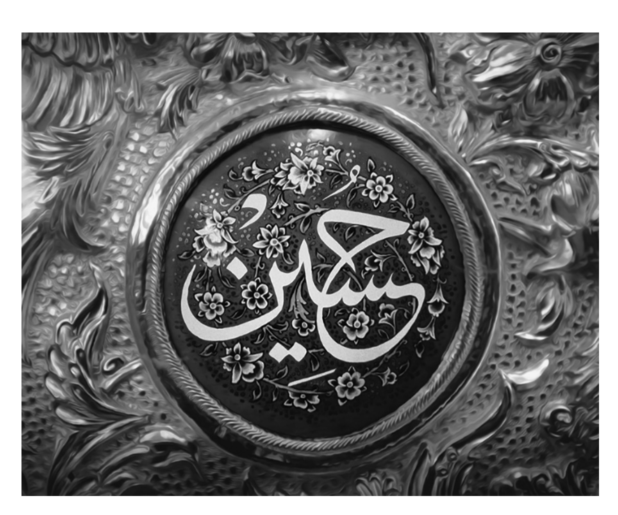
Dès lors, le mysticisme envahit presque toute la poésie. Non que tous les poètes soient réellement, comme Roumi, transportés par l'amour divin. Certains sont de vrais soufis. Mais à d'autres le soufisme fournit surtout, avec certaines idées morales, une coloration du style, parfois un voile derrière lequel ils s'abritent d'une critique intolérante. La phraséologie mystique devient un système de symboles, un langage conventionnel, qui constitue l'une des particularités les plus originales de la poésie persane. Le principal instrument est le ghazal, court poème d'amour. Il fut porté à sa perfection par Saadi, plus moraliste que mystique, modèle de pureté classique, et surtout par l'incomparable Hafiz, dont les vers sont riches d'harmonies mystérieuses et multiples.

L'Iran vit depuis une cinquantaine d'années une révolution littéraire. Des idées et des formes neuves surgissent des transformations sociales et des influences occidentales. Une nouvelle littérature en prose et une jeune poésie sont en plein essor, qu'il faudrait un autre article pour décrire. La crise n'est pas terminée. Mais déjà, le génie iranien fait une fois de plus la preuve de sa remarquable aptitude à assimiler les apports extérieurs tout en restant fidèle en profondeur à son passé.■

Qui est Hossein?

Saeid Khânâbâdi





Qui est Hossein? Un saint chiite qui se sacrifie pour ses idéaux religieux? Une légende arabo-sémite inspirée du mythe avestique de Siyâvash? Une personnalité historique qui écrit une page remarquable dans l'histoire de l'islam? Un leader politique en quête du pouvoir califal? Un chef de tribu qui envisage de renverser la dynastie des Omeyyades, les rivaux traditionnels des fils de Hâshem? Un révolutionnaire qui se soulève afin de réformer la communauté de son grand-père? Un martyr de l'honneur et de la liberté? Un héros épique de la grande tragédie de Karbala?

Qui est Hossein? Hossein fils de 'Ali, est le troisième Imâm chiite. Son père est ‘Ali, le Prince des croyants, le premier Imâm chiite, le quatrième calife de l'empire islamique, le gendre et le cousin du Prophète. Sa mère est Fatima, la fille unique de Mohammad. Son frère Hassan est le deuxième Imâm des chiites. Sa sœur Zeynab est une figure sainte du chiisme. L'enfant d'une famille issue d'une généalogie sacrée, une généalogie qui remonte jusqu'à Ismaïl, fils d'Abraham.

Qui est Hossein? Pourquoi l'Histoire ne pourra-t-elle jamais oublier Hossein? Pourquoi la conscience sociale de l'être humain n'effacera-t-elle jamais la mémoire de cette bataille de Karbala en octobre 680, qui a eu lieu dans une plaine désertique de la Mésopotamie? La Mésopotamie des grandes guerres, des grands conflits. Pour quelle raison cette minuscule bataille qui n'a duré qu'une demi-journée résonne-t-elle autant dans l'Histoire? Comment le martyre de Hossein marque-t-il si profondément tous les temps et tous les espaces? *"Tous les jours sont Ashoura et toutes les terres sont Karbala!",* dit-on.

Que cherchent-ils, ces amoureux de Hossein? Ce Vénézuélien qui se rend chaque année à Karbala? Ce jeune Suédois qui porte le drapeau de son pays, orné de la croix chrétienne? Cette Nigériane voilée d'un keffieh arabe? Ces Ouïgours chinois? Ce professeur d'université tunisien? Ce jeune Palestinien qui ne cache pas son admiration pour le Guide Suprême de la République Islamique? Cette étudiante iranienne qui colle l'image du Libanais Seyyed Hassan Nassrollah sur son sac à dos?

Qui est Hossein? D'où vient cet amour universel que ses fidèles lui portent? De quoi se nourrissent cette affection éternelle, cette force incontrôlable, cette conviction constructive qui, depuis quatorze siècles, remplit l'âme des chiites? Le Prophète ne dit-il pas que "*Pour Hossein, il y a une chaleur dans les cœurs des croyants*"? Sur quelle base s'enracinent cette chaleur, cette énergie? Pour quelle raison, chaque année, au quarantième jour de son deuil, plus de vingt millions d'hommes et de femmes se rassemblent autour de son mausolée en Irak? En quoi consiste ce magnétisme qui rayonne depuis Karbala jusqu'aux pays les plus lointains? D'où vient cette fraternité internationale, cette cohésion solide entre les disciples de l'école de Hossein?

Pour quelle raison, chaque année, au quarantième jour de son deuil, plus de vingt millions d'hommes et de femmes se rassemblent autour de son mausolée en Irak? En quoi consiste ce magnétisme qui rayonne depuis Karbala jusqu'aux pays les plus lointains? D'où vient cette fraternité internationale, cette cohésion solide entre les disciples de l'école de Hossein?

Qui est Hossein? Et qui sont ses fidèles? Que cherchent-ils? Ces fidèles de différentes nationalités qui, chaque année, se mettent en route dans le cadre de la grande marche d'Arbaïn en vue de célébrer le martyre de Hossein. Ses fidèles qui depuis des siècles commémorent le souvenir de Karbala. L'amour de Hossein ne reconnaît ni langue, ni nationalité, ni couleur. Que cherchent-ils, ces amoureux de Hossein? Ce Vénézuélien qui se rend chaque année à Karbala? Ce jeune Suédois qui porte le drapeau de son pays, orné de la croix



▲ *"Tous les jours sont Ashoura et toutes les terres sont Karbala!"*





▲ La présence de chrétiens aimant l'Imam Hossein participant à la marche d'Arbaïn



▲ Personnes chinoises dans la grande marche d'Arbaïn

chrétienne? Cette Nigériane voilée d'un keffieh arabe? Ces Ouïgours chinois? Ce professeur d'université tunisien? Ce jeune Palestinien qui ne cache pas son admiration pour le Guide Suprême de la République Islamique? Cette étudiante iranienne qui colle l'image du Libanais Seyyed Hassan Nassrollah sur son sac à dos? Que cherchent ces deux millions d'Iraniens qui, chaque année, se dirigent vers les frontières irakiennes pour participer à la marche d'Arbaïn? La plus grande marche annuelle de notre planète. Une marche de presque 80 kilomètres entre Najaf et Karbala. Une marche qui commence par Ali et s'oriente vers Hossein. Une marche depuis le courage et la résistance jusqu'au martyre et la liberté. Une marche qui coule éternellement dans le fleuve de l'histoire humaine. Qu'est-ce que cette fièvre incompréhensible des amoureux de Hossein? Cet amour qui ne connaît aucune frontière. Cette folie contagieuse qui traverse le monde entier. Cet amour qui crée un effet unificateur dans la communauté musulmane. Le slogan de la marche d'Arbaïn de 2018 n'est-il pas la phrase significative de "*Hobb-ol-Hossein yajmaona*" (L'amour de Hossein nous unit!)? Les chiites américains de diverses origines ne célèbrent-ils pas leur *Hossein Day* au cœur de New York? Dans les pays du Sahel, nos chers frères africains ne fréquentent-ils pas les mosquées libanaises, pour prendre part aux cérémonies de commémoration d'«Ousseynou»? À Mashhad ou à Qom, les Iraniens ne pleurent-ils pas avec les chants arabophones dans les *hosseyniyeh* koweïtiens et irakiens? Les chiites turcs, azerbaïdjanais, pakistanais, kashmiris, afghans et indiens n'expriment-ils pas leur compassion quand ils découvrent, sur Internet, les vidéos postées par les chiites opprimés de l'Arabie de l'Est, où

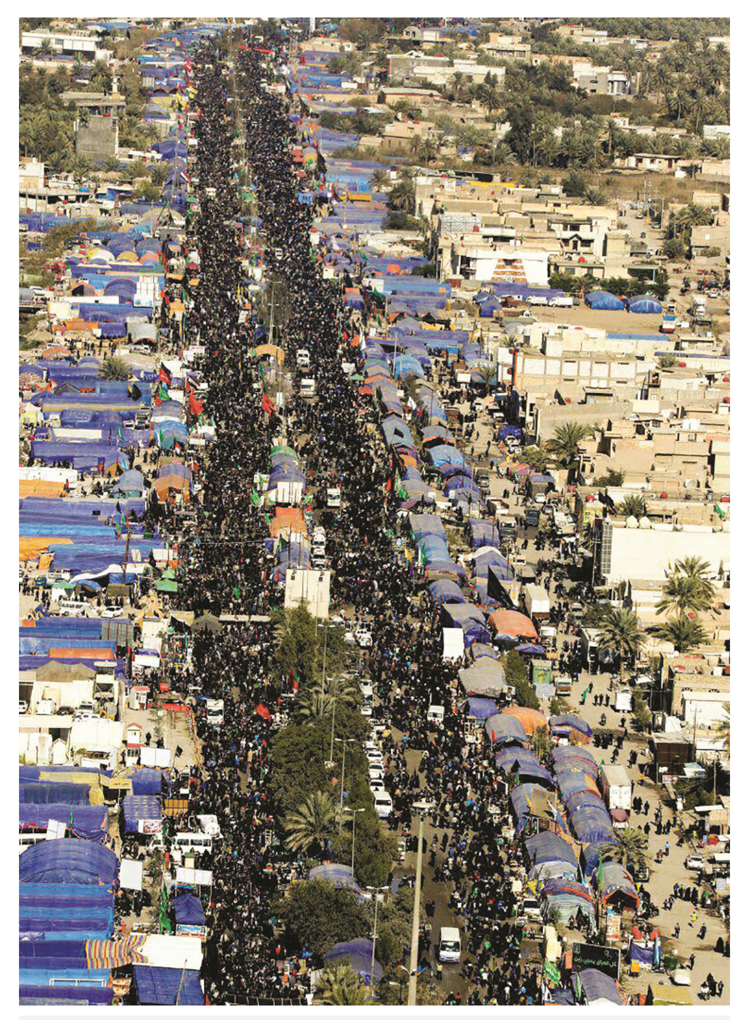


▲ Les fidèles de Hossein qui, depuis des siècles, commémorent le souvenir de Karbala.

les bulldozers saoudiens démolissent les lieux dans lesquels on parle du message libérateur de Hossein? D'où viennent la haine et la peur que ces wahhabites éprouvent à l'égard de Hossein? Cette haine ne fait-elle pas allusion à celle de Yazid fils de Muawiya lorsqu'il insulte la famille du Prophète dans son palais royal? Cette peur des Saoudiens ne ressemble-t-elle pas aux craintes des Omeyyades, au VIIe siècle, au sujet de l'impact du martyre de Hossein dans la genèse de la révolution libératrice de Mokhtar en Irak?

Qui est Hossein? Quelle mission avait-il? Cet homme dont l'amour conquit le monde. À quelle nation appartient effectivement cet homme? Aux Arabes? Aux chiites? Aux musulmans? Ou à toute l'humanité? Gandhi et Nehru, les grands leaders des Hindous, n'adressent-ils pas des éloges respectueux à Hossein? Les Arméniens d'Iran ne font-ils pas des offrandes aux *hosseynieyeh* pour que leurs prières soient exaucées? Les sunnites égyptiens ne distribuent-ils pas des sucreries et des pâtisseries le jour de la naissance de Hossein? À qui appartient alors Hossein? Qui bénéficie de l'héritage de Hossein? Chaque habitant de cette planète qui entend son message et suit sa voie, depuis l'année 680, depuis les déserts de la Mésopotamie, depuis les bords de l'Euphrate où Hossein lança son appel universel de la liberté. Son appel de ne jamais céder à l'ennemi arrogant, de ne jamais s'incliner face à un pouvoir tyrannique, de ne jamais sacrifier

Hossein n'est-il pas Abraham? Hossein ne sacrifie-t-il pas ses fils pour la volonté d'Allah? Abraham ne voulait-il pas faire le même sacrifice avec son fils bien aimé? Abraham ne brise-t-il pas les idoles du temple de Nemrod? Hossein ne casse-t-il pas les idolâtries de l'hérésie et du blasphème des Omeyyades?



▲ Fidèles de différentes nationalités se mettant en route dans le cadre de la grande marche d'Arbaïn.

l'honneur et la dignité pour les causes matérialistes et passagères. Depuis ce temps-là et depuis cet espace-là, chaque individu ou chaque nation qui entend le message salvateur du petit-fils de Mohammad peut se proclamer l'héritier de ce héros de la dignité. N'est-ce pas en son nom que l'Ayatolllah Khomeiny renverse la dictature monarchique des Pahlavis en 1979 pour fonder une démocratie islamique? Khomeiny, cet Imâm de l'ère contemporaine, ne disait-il pas toujours que "*Tout ce que nous avons, nous le devons à Muharram.*"? N'est-ce pas au nom de Hossein que le Hezbollah, en 2000 et en 2006, chasse les Israéliens du sud du Liban et réalise la première victoire d'une armée arabe contre l'armée sioniste? N'est-ce pas au nom de Hossein qu'en Irak, le grand Ayatollah Sistani déclare la guerre sainte contre les terroristes wahhabites de Daech? Les Bahreïnis ne sont-ils pas les héritiers de Hossein? Ce peuple opprimé, torturé par le régime despotique des Khalifa, dispose-t-il d'aucune arme à part du drapeau rouge de *Yâ Hossein*? Ce peuple dont les enfants périssent dans les prisons d'Etat du clan Khalifa, ce peuple dont le sort est oublié dans le mutisme honteux des médias occidentaux, ce peuple peut-il avoir une espérance pour son avenir excepté la motivation que l'amour de Hossein lui réserve? Les parents de ces enfants innocents yéménites dont les peaux sont calcinées par les bombes américaines et européennes vendues aux Saoudiens, ne crient-ils pas le nom de Hossein pour se rassurer, pour garder au fond de leur cœur l'espoir de pouvoir un jour obtenir justice? Ne récitent-ils pas tout bas ce verset coranique récité autrefois par la tête décapitée de Hossein sur la lance?

"Et certes, ceux qui commirent des crimes, ils sauront bientôt quel châtiment dévastateur leur arrivera!"

Qui est Hossein? L'héritier des prophètes? Hossein n'est-il pas Noé? Hossein ne guide-t-il pas la communauté islamique sous le déluge macabre de l'histoire? Le prophète de l'islam ne dit-il pas que *"Hossein est le phare de la guidance et le navire du salut. Les membres de ma famille sont tous les navires du salut. Celui qui y embarque sera sauvé et celui qui en débarque sera perdu."*?

Hossein n'est-il pas Abraham? Hossein

ne sacrifie-t-il pas ses fils pour la volonté d'Allah? Abraham ne voulait-il pas faire le même sacrifice avec son fils bien aimé? Abraham ne brise-t-il pas les idoles du temple de Nemrod? Hossein ne casse-t-il pas les idolâtries de l'hérésie et du blasphème des Omeyyades? Sur son chemin vers Karbala, que dit Hossein à ce Bédouin qui lui demande de lapider, d'après les coutumes, les anciennes idoles du désert d'Arabie?

"Comment puis-je jeter la pierre à ces idoles mortes alors que des idoles sont encore en vie?"

Hossein n'est-il pas Moïse qui, de son retour du Sinaï, brise le Veau d'or, le brule et jette ses cendres dans la mer? Hossein ne fit-il pas disparaître l'idole de l'opportunisme des politiciens corrompus et des élites conformistes au fond de l'Euphrate? Dans ses allocutions le jour d'Ashoura, Hossein ne compare-t-il pas les habitants de Koufa aux Israélites ingrats et infidèles qui massacrent leurs prophètes?

À quelle nation appartient effectivement cet homme? Aux Arabes? Aux chiites? Aux musulmans? Ou à toute l'humanité? Gandhi et Nehru, les grands leaders des Hindous, n'adressent-ils pas des éloges respectueux à Hossein? Les Arméniens d'Iran ne font-ils pas des offrandes aux *hosseynieyeh* pour que leurs prières soient exaucées? Les sunnites égyptiens ne distribuent-ils pas des sucreries et des pâtisseries le jour de la naissance de Hossein? À qui appartient alors Hossein? Qui bénéficie de l'héritage de Hossein?

Hossein n'est-il pas Saint Jean le Baptiste? Le chiisme ne fut-il pas baptisé dans le sang de Hossein? Les ennemis du martyr de Karbala ne mirent-ils pas sa tête sur un plateau pour l'offrir à un tyran pervers? Que dit le Coran sur Saint



▲ Des millions d'Iraniens qui, chaque année, se dirigent vers les frontières irakiennes pour participer à la marche d'Arbaïn.



▲ Hossein n'est-il pas Mohammad? Que dit le Prophète de son petit-fils? "*Hossein est de moi et je suis de Hossein.*"

Jean le Baptiste?

"Salutation divine sur lui, le jour où il naquit, le jour où il meurt, et le jour où il sera ressuscité vivant."

Hossein n'est-il pas un Jésus ressuscité? Ce Christ qui se sacrifie sur la croix de Karbala afin d'obtenir le pardon divin pour toute l'humanité. Le sang de Hossein n'est-il pas la rançon des péchés des hommes? Hossein n'est-il pas nommé *Sâr-Allah*, le Sang de Dieu? La tête du fils de Fatima sur la lance ne ressemble-t-elle pas à celle du fils de Marie ornée par sa couronne d'épines? Quel était le miracle de Hossein? De redonner la vie à l'islam agonisant qui, après la mort du Prophète, aurait dû périr sous les falsifications des Omeyyades. Quel était le miracle de Hossein? De guérir et de revivifier les cœurs tristes et désespérés des croyants opprimés du monde.



▲ *Nazri* des Arméniens à Téhéran le jour d'Ashoura

Hossein n'est-il pas Mohammad? Que dit le Prophète de son petit-fils?

"Hossein est de moi et je suis de Hossein."

Hossein n'est-il pas Ali? Hossein ne possédait-il pas l'épée de son père? Hossein n'était-il pas connu chez toutes les tribus arabes de son temps comme l'homme le plus brave de la Péninsule? Le jour de sa bataille de Karbala, les soldats ennemis ne s'enfuyaient-ils pas devant lui comme les hyènes qui s'enfuient devant un lion? Hossein n'est-il pas le fils du Lion de Dieu?

Hossein est tout cela et il ne l'est pas. Hossein est Hossein. Hossein est celui qui a dit non. Non à l'oppression despotique, à la discrimination ethnique, à l'hérésie obscurantiste, à l'esclavage politique, à l'analyse matérialiste des valeurs humaines, à la négociation

humiliante avec les ennemis de Dieu. Hossein est le martyr éternel de la liberté et de l'humanité. La mission universelle de Hossein n'est pas encore achevée. Sa vengeance n'est pas encore prise. Son appel s'entend continuellement dans l'oreille de l'humanité et s'adresse à tous les esprits libres de l'histoire. Hossein se trouve encore seul à Karbala, entouré par des troupes hostiles, dans les déserts d'injustice de notre planète. Ses enfants souffrent encore de la soif et ils réclament encore justice. La tente de sa famille brûle encore dans le feu de la haine des Omeyyades de notre temps. Et Hossein demande encore à ses fidèles de se joindre à lui, à sa caravane du martyre. Hossein leur demande encore de signer le pacte du sang de l'axe de la Résistance. Hossein demande encore aux nations libres de tous les continents de ne jamais se mettre à genoux devant la fausse hégémonie des alliés de l'axe du Mal. Oui, la marche des musulmans du monde au long du chemin de la caravane de Hossein vers Karbala ne s'arrêtera jamais. Cette marche éternelle continuera jusqu'à la disparition définitive de l'impérialisme liberticide des Yazids de l'histoire.■

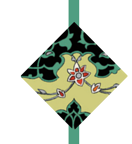
> Hossein est celui qui a dit non. Non à l'oppression despotique, à la discrimination ethnique, à l'hérésie obscurantiste, à l'esclavage politique, à l'analyse matérialiste des valeurs humaines, à la négociation humiliante avec les ennemis de Dieu. Hossein est le martyr éternel de la liberté et de l'humanité.



▲ Karbala

Entretien avec Kourosh Beigpour, graphiste et typographe

Samira Fâzel



Né le 11 février 1980 à Kermânshâh, à l'ouest de l'Iran, Kourosh Beigpour est graphiste, affichiste, designer, musicien, auteur et poète iranien. Il est considéré comme une figure importante de la nouvelle génération de graphistes iraniens. Dès son enfance, il montre un intérêt marqué pour l'art et se découvre une passion pour le graphisme. Il décide donc de poursuivre ses études supérieures dans ce domaine. Une fois diplômé en sciences humaines, Beigpour approfondit son expérience dans le domaine du graphisme. Il obtient une licence en design textile à l'Université de Téhéran et son Master en arts contemporains à l'Université de Limkokwing en Malaisie, où il a travaillé sur la conception de polices persano-arabes et généré de nouvelles polices à partir de manuscrits. Il a aussi publié de nombreux articles sur le graphisme et la typographie. Beigpour a réalisé de nombreuses couvertures de livres pour plusieurs maisons d'édition. Il a aussi créé trois types de caractères typographiques pour la société Google dont *Mirza*, *Katibeh* et *Jamohuria.* Il a collaboré pendant trois ans avec H&S Media, et organisé plusieurs expositions dans différents pays. Il habite actuellement aux Etats-Unis, à Los Angeles.

Selon lui, la structure des lettres persanes est inséparable de leur identité. Il travaille actuellement sur une série de polices intitulées *Faction* dans lesquelles il n'y a pas de cercle ou de *counter part* comme la lettre *h* en persan ou arabe.(ها)

Mais le plus impressionnant encore est la texture, une sorte de témoignage de son expérience en design textile. Dans la création de la police «Jamohuria», il mêle l'historicisme au jeu. Il démontre également une solide compréhension de la tradition calligraphique, sur fond d'expérimentation; un respect de l'authenticité culturelle, avec le désir de mélanger les cultures, comme on peut le voir dans son affiche pour Fared Shafinury au Joe's Pub (2016). D'où l'expression de sa connaissance du design textile: il utilise le canevas dans tous les sens, hauteur largeur, profondeur, etc. Ses couvertures pour *Nâmomken* exploitent les formes des lettres irano-arabes comme un canevas destiné à esthétiser le message.



▲Kourosh Beigpour

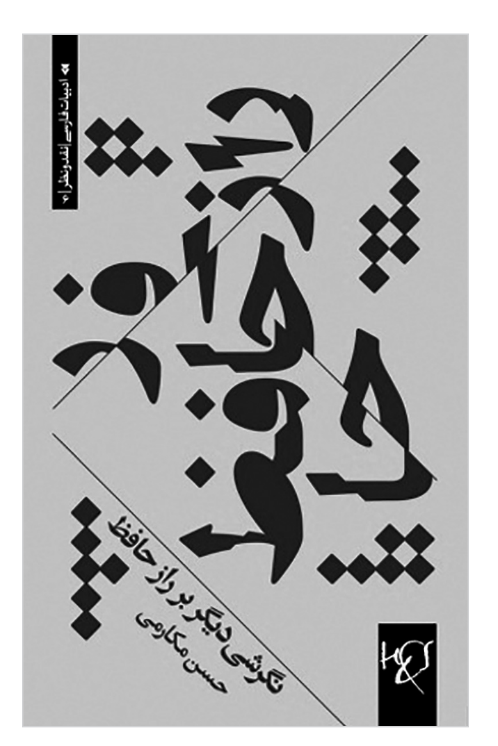
Beigpour est également un technicien compétent, capable de créer des types chromatiques superposés et des ligatures complexes. Il collabore aussi couramment avec d'autres artistes pour créer des œuvres qui requièrent un talent en dehors de sa spécialité au sens strict, comme faire équipe avec David Jonathan Ross pour créer un manuscrit en arabe pour Manicotti. Beigpour est également désireux de comprendre et de confronter les différences entre l'esthétique perse et arabe, un défi qui n'est parfois pas dénué de dimension politique.

Nous l'avons rencontré pour lui demander de nous préciser la nature de son œuvre et de son travail de graphiste.

Où trouvez-vous votre inspiration?

Je suis principalement inspiré par la calligraphie persane. J'aime faire le lien entre les anciens et nouveaux styles de calligraphie traditionnelle et de typographie contemporaine, et les mélanger de différentes façons. Chaque fois que j'ai un sujet à traiter, je trouve mon inspiration principale dans l'idée personnelle que je me fais du sujet. Si j'ai assez de connaissances sur lui, je vais y aller en me basant sur mes propres sentiments et sinon, je vais essayer d'obtenir des informations et les compléter par mes propres recherches.

L'affiche *Sadeq Chubak* fait partie de la première catégorie. Elle a été réalisée en 2013 pour le média H&S basé au Royaume-Uni. M. Chubak est un célèbre auteur de romans iranien, décédé en 1998 à Berkley. Cette affiche a été conçue en tant qu'hommage à sa personne et à son travail.





▲ Photos: œuvres de Kourosh Beigpour

L'affiche consacrée à Maurice Blanchot est l'une de mes préférées. J'ai réalisé cette affiche en l'honneur de Maurice Blanchot, philosophe et écrivain français, pour la commémoration des 10 ans de sa mort. J'aime aussi celle dédiée à Omar Khayyâm, philosophe, mathématicien, astronome et poète persan, conçue pour l'anniversaire de sa naissance l'année dernière et publiée par H & S Media Publication.

Je suis principalement inspiré par la calligraphie persane. J'aime faire le lien entre les anciens et nouveaux styles de calligraphie traditionnelle et de typographie contemporaine, et les mélanger de différentes façons.

Quelles sont vos principales considérations lors de la conception de vos affiches?

Mon processus de pensée dépend du sujet, cela ressemble plus à un défi mental. Parfois, je suis des règles précises et je

commence par dessiner à la main; parfois, j'ai déjà une représentation générale en tête et je passe directement au design. Il m’est aussi arrivé plusieurs fois d’avoir fait le croquis de base, et quand il a fallu le finaliser, tout à coup, de nouvelles idées me sont venues à l'esprit et j'ai fini par tout changer. Ce que j’ai appris est que si j’ai une idée basique, je peux toujours en trouver une plus intéressante pour l’améliorer et présenter un meilleur design au client.

L’important pour moi est de représenter un sujet propre à travers les formes et l’identité des lettres, ainsi qu’à travers leur esthétique et le message caché derrière leur structure. Les graphistes iraniens utilisent souvent la calligraphie iranienne dans leurs créations. La calligraphie devient alors un art appliqué, qui sort du cadre traditionnel de la calligraphie, et se place dans le cadre de ce que l’on appelle la typographie.



Quel est votre parcours professionnel et artistique?

Je voulais à l’origine devenir musicien, mais j’ai découvert les arts modernes à travers mes études universitaires. Je suis entré à l’Université de Téhéran en 2000,





j'y ai étudié le graphisme et mon intérêt pour les arts modernes n'a fait qu'augmenter depuis. Pendant ces années, je me suis concentré sur la calligraphie iranienne. À mon avis, un parcours professionnel et artistique ressemble à un voyage; on doit observer autour de soi et reprendre ce que notre sensibilité ressent pour produire/inventer une œuvre artistique authentique.

Enseignez-vous également le graphisme?

Non, je n'ai jamais enseigné et n'enseigne pas. Mes centres d'intérêt sont la calligraphie persane et le graphisme, surtout la typographie; je continue moi-même à apprendre en permanence.

Qu'est-ce que la typographie selon vous?

Comme vous le savez, le graphisme est un art appliqué. C'est un langage visuel, utilisé pour transmettre un message avec des éléments divers tels que des couleurs, des images, et de l'écriture. La typographie est l'art de l'utilisation de l'écriture dans la conception graphique. Les lettres de l'alphabet utilisées sur une affiche deviennent une partie de l'image que le graphiste crée. Dans la typographie, il s'agit de concevoir des lettres. L'important pour moi est de représenter un sujet propre à travers les formes et l'identité des lettres, ainsi qu'à travers leur esthétique et le message caché derrière leur structure. Les graphistes iraniens utilisent souvent la calligraphie iranienne dans leurs créations. La calligraphie devient alors un art appliqué, qui sort du cadre traditionnel de la calligraphie, et se place dans le cadre de ce que l'on appelle la typographie.

Vos œuvres sont donc basées sur la calligraphie iranienne?

Oui, tout à fait! J'essaie d'utiliser dans mon travail des éléments que l'on trouve dans l'art traditionnel iranien et islamique, surtout la calligraphie traditionnelle iranienne dont plusieurs styles de calligraphie *nast'aligh*, *shekasteh*, qui peuvent être utilisés dans les conceptions graphiques.

Monsieur Beigpour, merci d'avoir accordé cet entretien à La Revue de Téhéran.

Merci à vous. ■





Une lettre de Rodez

Shahram Amirpoursarcheshmeh

À Yousra

Quand je l'ai regardée, elle était en train de me sourire: grands yeux noirs au regard doux et tendre. Elle portait des habits d'hiver, un peu courts pour elle, laissant apparaître ses jolies mains mais frêles, et un collant qui découvrait ses belles jambes. Ses cheveux noirs et ondulés étaient partagés en deux par une raie, dont quelques mèches en désordre s'étaient placées, joliment sur ses sourcils. Elle me souriait de tout son joli être. «Tout commence par un sourire.», m'avait dit un jour une jeune fille. Elle était assise devant moi, son regard allait et venait du livre que j'étais en train de lire à mon visage.

J'étais un peu étonné de son regard, et ne me rendant pas compte du motif de son sourire, me demandais si elle ne me connaissait pas déjà. Le bruit du métro augmentait ma confusion et je ne savais pas s'il fallait lui demander la raison de son sourire ou pas. C'était la nuit et il n'y avait personne dans le wagon, sauf elle et moi. Je lisais un ouvrage sur l'art qu'elle n'arrêtait pas de regarder curieusement. Le train s'arrêta à la station. Elle se leva et quitta le wagon.

Je regardais à travers de la fenêtre étroite de style Napoléon III. Près du bassin de la grande mosquée de Paris, au milieu duquel se trouve un jet d'eau, j'avais sa main dans la mienne et regardais sa chevelure onduler dans le vent matinal. «Est-ce que ça te dit d'aller prendre un thé à la menthe?» Elle aimait ce thé à la folie. Portant une tasse du thé à la main, elle m'a fait signe d'en prendre un en souriant. Le goût de la menthe était toujours stimulant comme d'entendre la chanson «Dance of Maria» d'Elias Rahbani. L'odeur de la menthe me fait toujours me souvenir d'elle. Je me suis souvenu du jour où elle se rendait à l'université. Il y avait un grand nombre d'étudiants ce jour-là à l'université. Je l'ai rencontrée à mi-chemin, en passant devant elle. Elle me regarda curieusement et tout étonnée. Peut-être parce qu'elle ne pensait pas que je fréquentais aussi l'université. Nous nous sommes poursuivis longuement du regard. Peut-être aurais-je dû aller vers elle et lui demander la raison de son regard curieux.

Raison qui se révéla quelques jours plus tard à la station de métro, quand je l'ai rencontrée avec deux de ses amis, vers le soir, discutant sur l'art moderne, et sur les raisons de la construction des bâtiments comme cette mosquée blanche, avec des jets d'eau, des arbres, des colonnes et des arcades ressemblant aux bâtiments de la Grèce antique. Elle mit sa

main sur une des colonnes: «C'est froid, un peu.» Puis, elle prit ma main dans la sienne et la pressa fortement. J'aimais follement toucher ses mains frêles. Quand elle passait ses mains sur mon visage, je sentais le bonheur le plus profond de ma vie.

Elle discutait toujours avec ses amis et nous nous sommes regardés l'un l'autre, au milieu du brouhaha. Mais je ne sais pas pourquoi nous n'avons pas parlé. Nous faisions tout le contraire. Un jour où en sortant de la classe pour aller à la bibliothèque, j'ai failli la heurter dans le couloir: «Pourquoi nous évitons de parler quand nous nous rencontrons?» Comme elle, j'en ignore la raison, de même que beaucoup d'autres choses de la vie. Elle a mis sa main froide sur mon visage.

- Je t'ai rencontré pour la première fois quand tu lisais un ouvrage sur l'art du Moyen-Orient. Je suis étudiante en histoire de l'art et passionnée d'art oriental.

L'art est la seule chose qui nous défend contre la mort. «Je suis en train de lire des livres sur l'art, la littérature et l'histoire de l'Orient.» Mais l'infirmière me disait toujours qu'il fallait garder le silence, parce que je parle trop. Si elle revenait dans cette ville, elle voudrait me voir après le lundi pour que nous prenions un café ensemble. Mais l'infirmière insisterait pour que je me taise. C'était une femme désagréable et cruelle.

J'ai cessé de lire pour m'interroger sur le motif de ce regard. Mais le train s'arrêta à la station, elle se leva et quitta le wagon. Peut-être pour me faire comprendre qu'elle s'excusait de ne pas être en forme à ce moment-là et de rentrer chez elle pour se reposer. Si cela me convenait, on pouvait se voir le lendemain. Peut-être se voir entre deux cours. L'escalator l'a fait disparaitre, comme les comprimés que l'infirmière me fait avaler chaque jour et qui disparaissent dans mon estomac.

Elle était en train d'écrire un article à la bibliothèque de l'université. «Je suis désolée, mais je ne me sens pas très bien, je pense rentrer chez moi me reposer. Ça ne te dérange pas si on se retrouve plutôt la semaine prochaine?» Écrire un article sur le modernisme n'est pas facile, avec la complexité du sujet et l'anxiété qui en découle. Il est même possible qu'on perde les meilleurs moments de sa vie en s'y plongeant.

Elle était restée toute une journée chez elle, ne pouvant aller à l'université, parce que sa colocataire avait emporté les clefs et qu'elle attendait son retour. Elle pensait qu'on pourrait se voir le lendemain; on se saluerait et causerait un peu. Mais je n'étais pas là pour la voir venir avec l'une de ses amies. J'aurais aimé lui parler ouvertement, mais la piqûre qui s'enfonçait dans ma veine m'en empêcha, et l'infirmière me dit avec indifférence qu'elle prendrait un café avec moi quand elle en aurait le temps. Je ne sais pas si elle se rendait compte que je la regardais de loin, dans ses habits collants qui faisaient ressortir ses formes. Elle me parlait de temps en temps du film *Persépolis* qui, parait-il, a été très populaire en France. Surtout parmi les jeunes filles. Elle me parlait également du temps

79

où elle était retournée avec ses parents dans sa ville natale, me racontant parallèlement à quel point le monde de la jeune fille du film était coloré, beau, sensible et plein de finesse.

Elle me souriait encore, quand je mis ma main sur la sienne froide et la retirai de mon visage. L'infirmière était en train de me repousser. Les pierres blanches des colonnes, les minarets verts et les arcades également en presse de la mosquée brillaient comme des bijoux. C'est dans cette froideur de marbre que je l'ai embrassée. Je ne sais pas pourquoi j'ai fait cela, car le docteur m'avait dit que je parlais trop avec moi-même. C'est vrai qu'à Rodez beaucoup de gens parlent avec eux-mêmes. Alors que c'était une jeune fille, de dix ans ma cadette. Bien des choses qui lui importaient étaient depuis longtemps mortes pour moi. Comme son sourire, sa vie était remplie d'espoir, tandis que la mienne me paraissait gênante, pareille aux plis de mon front. Quand j'ai avalé les comprimés, j'ai craché dans le seau et toutes les deux m'ont vu.

J'ai vécu toute ma vie avec de l'amour et ce sentiment ne m'a pas quitté un seul instant. Je regardais les platanes au bord de la route quand elle a lâché ma main pour regarder un oiseau nourrir ses oisillons. Il ressemblait à ceux que l'on voit pour un instant derrière une vitre, disparaissant aussitôt, mais l'infirmière me disait que ce n'était qu'une illusion. Et chaque fois que je notais mes impressions en vrac et lui demandais de les transmettre à la jeune fille, elle les déchirait en sortant de la chambre, les jetait à la poubelle. Elle m'a montré les papiers déchirés un jour où nous jetions les pots en plastique du thé à la menthe. Le vent soufflait toujours et dispersait ses cheveux, c'est justement à ce moment qu'elle prit mon visage entre ses mains pour m'embrasser.

Nous étions tous deux arrivés à ce stade où plus nous nous approchions l'un de l'autre, plus nous nous séparions. J'en ignore la raison, peut-être était-ce sa jeunesse. Pour cette même raison, elle me parlait avec politesse et toujours au conditionnel, par exemple, en évoquant des films sur l'art que je n'avais pas vus, comme sa présence à elle dont j'étais toujours privé sous d'innombrables prétextes. On aurait dit qu'elle disparaissait comme une fumée, contrairement à l'infirmière et au docteur qui étaient là, malgré mes efforts inutiles pour les fuir.

Quand je me suis réveillé, elle était déjà partie, pareille à mes dents toutes qui étaient tombées à cause des électrochocs. Elle n'est plus revenue me voir. Et comme toujours, c'étaient le docteur et l'infirmière qui venaient me poser des questions et recevoir des réponses, en me faisant avaler des comprimés. Chaque fois que je leur demande des nouvelles d'elle, ils me disent qu'elle n'existe plus et que je dois vivre sans elle, tandis que je la sens vivante et lui écris chaque jour une lettre et la cache à l'infirmière. Je la sens même certaines nuits près de moi, à côté de mon lit, qui me regarde avec ses yeux noirs et me dit qu'elle aime toujours lire des livres sur l'art oriental, puis elle m'embrasse et me souhaite bonne nuit, et me chuchote à l'oreille qu'il me faut fermer les yeux et ne plus les rouvrir. ■

Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.

En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.

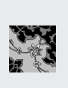
Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.

Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.

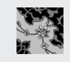
La Revue de Téhéran se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus. De même, les textes reçus ne seront pas restitués aux auteurs.

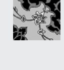
Toute citation reste autorisée avec notation des références.


ماهنامه«رُوو دوتهران»در دکه‌های‌اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی‌ های وابسته به موسسه اطلاعات توزیع می گردد.


در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد مراجعه شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.


مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، حتی الامکان به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.


چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.


« رُوو دو تهران » در گزینش، ویرایش و تلخیص مطالب دریافتی آزاد است. همچنین مطالب دریافتی برگردانده نمی‌شود.


نقل مطالب این مجله با ذکر ماخذ آزاد است.

S'abonner en Iran

LA REVUE DE TEHERAN

فرم اشتراک ماهنامه "رُوو دو تهران"

Nom de la société (*Facultatif*)	مؤسسه
Nom — نام خانوادگی	Prénom — نام
Adresse	آدرس
Boîte postale — صندوق پستی	Code postal — کدپستی
E-mail — پست الکترونیکی	Téléphone — تلفن

- ☐ یک ساله ۱۰۰۰/۰۰۰ ریال
- ☐ شش ماهه ۵۰۰/۰۰۰ ریال
- ☐ **1 an 100 000 tomans**
- ☐ **6 mois 50 000 tomans**

اشتراک از ایران برای خارج کشور

- ☐ شش ماهه ۲/۰۰۰/۰۰۰ریال
- ☐ یک ساله ۴/۰۰۰/۰۰۰ریال

S'abonner d'Iran pour l'étranger

- ☐ **1 an 400 000 tomans**
- ☐ **6 mois 200 000 tomans**

Effectuez votre virement sur le compte :

Banque Tejarat
N°: **251005060** de la Banque Tejarat
Agence **Mirdamad-e Sharghi**, **Téhéran**,
Code de l'Agence : **351**
Au nom de **Mo'asese Ettelaat**

Vous pouvez effectuer le virement dans l'ensemble des Banques Tejarat d'Iran.

حق اشتراک را به حساب جاری **۲۵۱۰۰۵۰۶۰** نزد **بانک تجارت**،
شعبه **میرداماد شرقی تهران، کد ۳۵۱**
(قابل پرداخت در کلیه شعب بانک تجارت)
به نام **موسسه اطلاعات** واریز،
و اصل فیش را به همراه فرم اشتراک به آدرس
تهران، خیابان میرداماد، خیابان نفت جنوبی، موسسه اطلاعات،
نشریه ***La Revue de Téhéran*** ارسال نمایید.
تلفن امور مشترکین: ۲۹۹۹۳۴۷۲ - ۲۹۹۹۳۴۷۱

Merci ensuite de nous adresser la preuve de virement ainsi que vos nom et adresse à l'adresse suivante:
Presses Ettelaat, Av. Naft-e Jonoubi, Bd. Mirdamad, Téhéran.
Code Postal : 15 49 95 31 11
Pour signaler tout problème de réception : mail@teheran.ir

www.teheran.ir

نشانی: تهران، بلوار میرداماد،
خیابان نفت جنوبی،
مؤسسهٔ اطلاعات، اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۹۹۵۳۱۱۱
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نشانی الکترونیکی:mail@teheran.ir
تلفن آگهی ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰
چاپ ایرانچاپ



مجلهٔ تهران

صاحب امتیاز
مؤسسهٔ اطلاعات

مدیر مسئول
محمد جواد محمدی

سردبیر
املی نُوواِگلیز (رضوی فر)

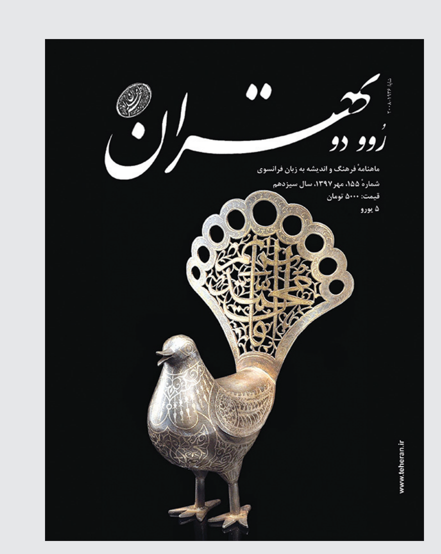
دبیری تحریریه
عارفه حجازی
بابک ارشادی

تحریریه
روح الله حسینی
اسفندیار اسفندی
افسانه پورمظاهری
ژان-پیر بریگودیو
میری فِررا
اِلودی برنارد
ژیل لانو
مجید یوسفی بهزادی
خدیجه نادری بنی
زینب گلستانی
مهناز رضائی
جمیله ضیاء
شکوفه اولیاء
هدی صدوق
شهاب وحدتی
سپهر یحیوی
سعید خان آبادی

طراحی و صفحه آرایی
منیرالسادات برهانی

تصحیح
بئاتریس ترهارد

پایگاه اینترنتی
محمدامین یوسفی
مژده‌سادات برهانی



Recto de la couverture:
Oiseau avec inscription sur queue, œuvre de l'époque qâdjâre, XIXe siècle



شاپا: ۲۰۰۸-۱۹۳۶

ماهنامهٔ فرهنگ و اندیشه به زبان فرانسوی
شمارهٔ ۱۵۵، مهر ۱۳۹۷، سال سیزدهم
قیمت: ۵۰۰۰ تومان
۵ یورو

www.teheran.ir